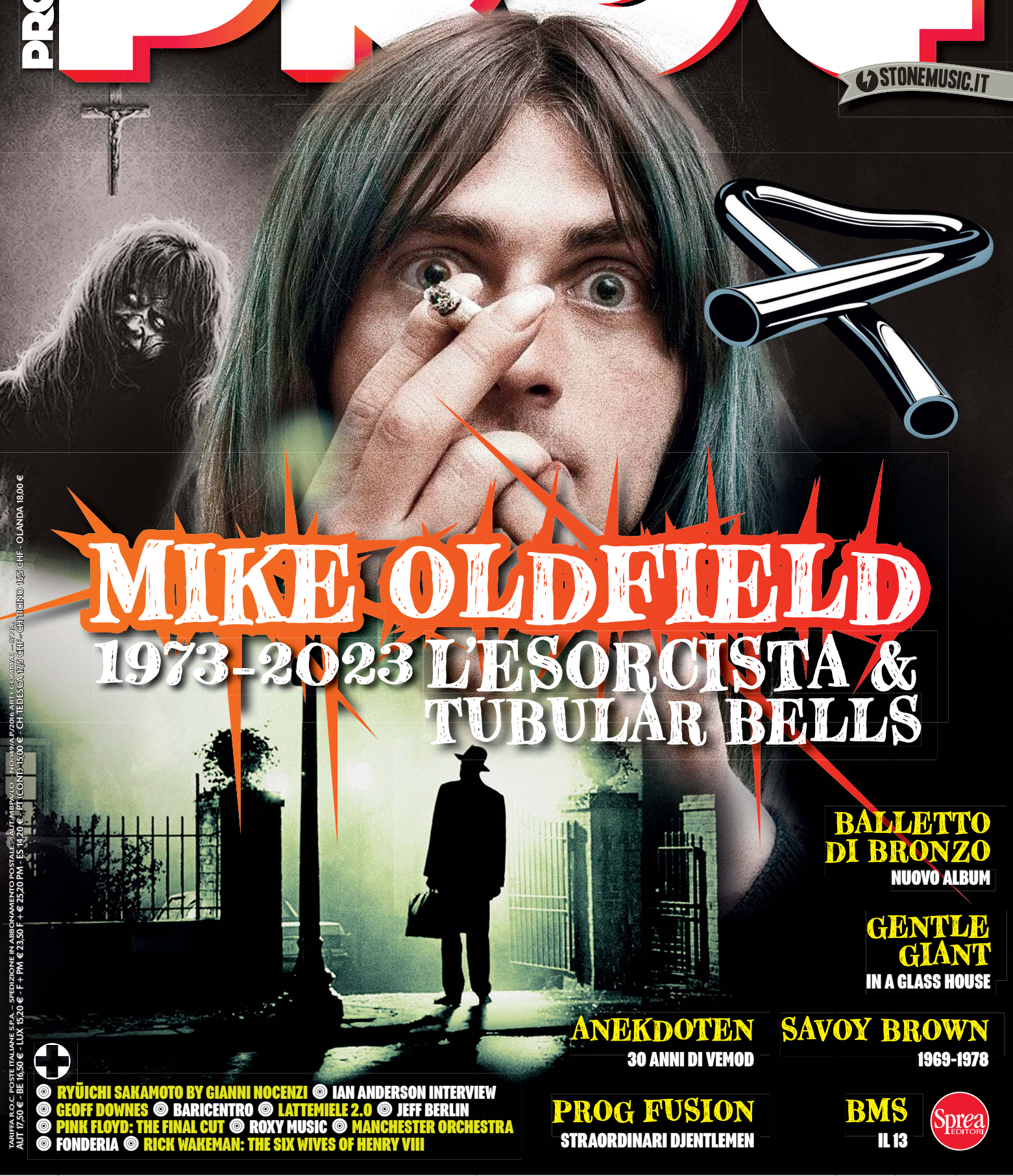
SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT



MIKE OLDFIELD

1973-2023 L'ESORCISTA & TUBULAR BELLS

BALLETTO DI BRONZO
NUOVO ALBUM

GENTLE GIANT
IN A GLASS HOUSE

ANEKDOTEN
30 ANNI DI VEMOD

SAVOY BROWN
1969-1978

PROG FUSION
STRAORDINARI DJENTLEMEN

BMS
IL 13

Sprea EDITORI

+

- RYŪICHI SAKAMOTO BY GIANNI NOCENZI
- IAN ANDERSON INTERVIEW
- GEOFF DOWNES
- BARICENTRO
- LATTEMIELE 2.0
- JEFF BERLIN
- PINK FLOYD: THE FINAL CUT
- ROXY MUSIC
- MANCHESTER ORCHESTRA
- FONDERIA
- RICK WAKEMAN: THE SIX WIVES OF HENRY VIII

TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – AUT. MBPA/LO - NO/149/A.P./2016 ART. COMMA 1 – S/N/A.
AUT 17,50 € - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F + PM € 23,50 F + € 25,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT.) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €

DA COLLEZIONE!

IN EDICOLA

A PARTIRE DAL 20 APRILE

CD ALLEGATO CON TUTTI I BRANI CHE HANNO SCRITTO LA STORIA DEL JAZZ

UN PREZIOSO VOLUME PER RIPERCORRERE E SCOPRIRE IL GENERE CHE HA SEGNATO LA STORIA DELLA MUSICA

Scansiona il QR Code

Acquistalo su www.sprea.it/jazz
versione digitale disponibile dal 15 aprile

VOLUME +CD
A SOLI €14,90

WELCOME E 48!

E. DESMAELE

Siamo una rivista bimestrale, quindi usciamo con sei numeri l'anno. Anche se non sono bravo con i conti capisco che abbiamo tagliato il traguardo degli otto anni di vita. Un sacco di tempo trascorso insieme ad esplorare il pianeta musica… e ancora tanto da scandagliare. Ovviamente, come ripetuto più volte, non abbiamo la voglia, tantomeno la pretesa, di aspirare alla perfezione, però abbiamo la sicurezza di far vivere «**Prog Italia**» con la massima passione e sincerità. E vi ringrazio per esserci ancora accanto dopo un periodo così travagliato, dove ognuno ha perso qualcosa per strada, perché rispetto alla situazione pre-pandemia sono cambiate molte cose, troppe, non solo nella musica.

Naturalmente altri artisti a noi cari sono scomparsi dall'uscita del numero 47. Tale processo è inevitabile ma non meno doloroso. Sono alcuni degli eroi che ci hanno avvicinato alla musica. I loro album sono l'unica macchina che conosco per viaggiare nel tempo. E in questa epoca ineducata e frettolosa c'è sempre bisogno di eroi di questo tipo…

A **Ray Shulman** e **Ryūichi Sakamoto**, morti a marzo, è dedicato «Prog Italia» 48. Ricordiamo il primo con un articolo su IN A GLASS HOUSE dei **Gentle Giant** (1973), il secondo con una testimonianza di **Gianni Nocenzi**, che con Ryūichi duettò nella splendida *Al principio dell'arcobaleno – Part II*, brano conclusivo del suo SOFT SONGS (1993, purtroppo quasi introvabile sin dall'uscita e mai ristampato).

Il festival **Progressivamente** è rimasto in vita dal 1993 al 2019, poi per il Covid-19 ha sospeso l'attività. Il 21 giugno con i **Divae Project** e **Gianni Nocenzi** tornerà per la XXVIII edizione. Sarà a ingresso libero e in un posto speciale, ovvero nei giardini davanti al Colosseo. Sarà ospitato negli spazi di **Jazz & Image**, manifestazione diretta da **Eugenio Rubei** dell'Alexanderplatz di Roma, figlio del mio amico **Giampiero**, che tanto ha dato al jazz, con cui ho realizzato due edizioni del festival quando era direttore della Casa del Jazz… a lui è dedicato **Progressivamente 2023**. Non so ancora le date per gli altri quattro o più concerti, che si terranno tra luglio e settembre con Osanna, Fonderia, La Grazia Obliqua, Opus Avantra + Tony Esposito, Francesco Gazzara, Floydiana.

Di seguito i festival prog italiani che hanno annunciato la loro programmazione.

PORRETTA PROG – 4/6 AGOSTO (Porretta Terme)

Area Open Project – Änglagård – Universal Totem Orchestra – Le Orme – John Greaves & Annie Barbazza – Curved Air.

PORTO ANTICO PROGFEST – 5/6 agosto (Genova)

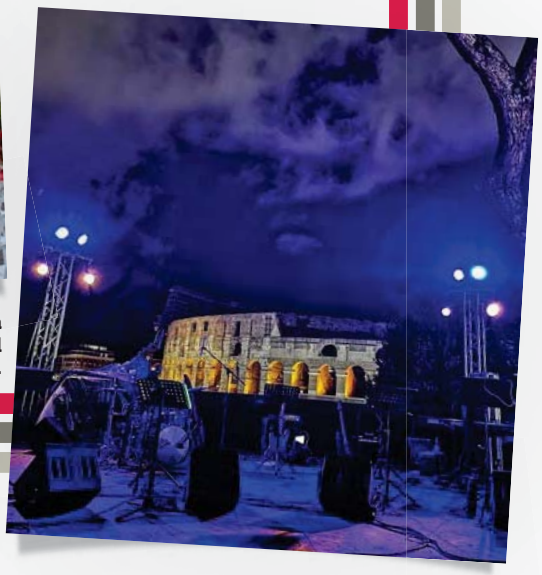
Änglagård – Sophya Baccini's Aradia, Witchwood – Dark Age – Deathless Legacy – Malombra – Monkey Diet.

2DAYS PROG+1 – 1/3 settembre (Veruno/Revislate)

Pain of Salvation – Big Big Train – Ozric Tentacles – O.R.k – Pure Reason Revolution – Unitopia – Abel Ganz – District 97 – Karmamoi – Il segno del comando – La cruna dell'ago – Dim Gray.

Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto.
Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.com



La XXVIII edizione di Progressivamente si terrà presso Jazz & Image nella splendida cornice del Parco del Celio, vista Colosseo.

STONEMUSIC.IT

TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB

OGNI GIORNO SU **STONEMUSIC** TANTI CONTENUTI **ESCLUSIVI** E UNA COMMUNITY DI **1 MILIONE** DI APPASSIONATI DI ROCK COME TE! **TI ASPETTIAMO!**

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL

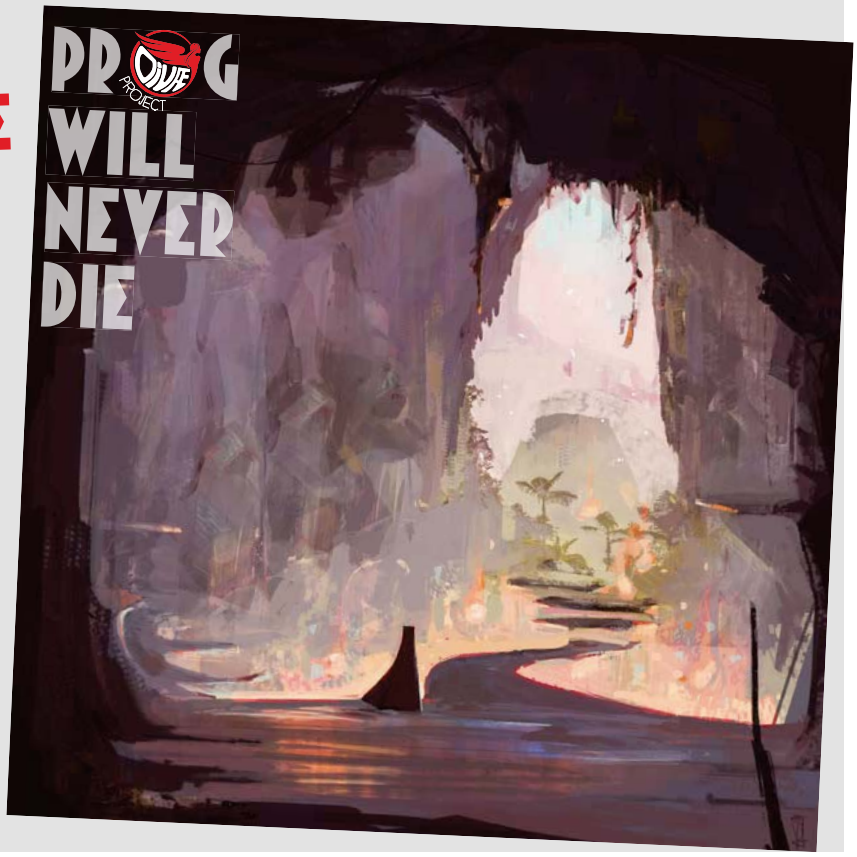
STONEMUSIC.IT

Il 23 giugno uscirà

PROG WILL NEVER DIE

(44 minuti)

secondo 33 giri dei **Divae Project**, dove compaiono **Vittorio** e **Gianni Nocenzi** al pianoforte, **Stefano Indino** alla fisarmonica e **Natalia Dudynska** al violino. Inizialmente disponibile solo in vinile (Progressivamente/Universal).



L'uscita di **STRATOSFERICO & OTHER STORIES** in Cd, con 30 minuti in più rispetto alla versione Lp (Project del 2021, è stata rimandata a inizio settembre (Ma.Ra.Cash Records).

SOMMARIO

#48 · PROG ITALIA

5 BALLETTO DI BRONZO
Il successore di YS

10 COVERSTORY MIKE OLDFIELD 1973-2023
TUBULAR BELLS & L'esorcista

28 RYŪICHI SAKAMOTO
Il ricordo di Gianni Nocenzi

30 ANEKDOTEN
Inside VEMOD

36 SAVOY BROWN
Una vita per il rock blues

44 GENTLE GIANT
IN A GLASS HOUSE

52 JEFF BERLIN
Fusione a caldo

56 ROXY MUSIC
FOR YOUR PLEASURE

58 IAN ANDERSON
Intervista a 360 °

63 BANCO DEL MUTUO SOCCORSO
IL 13 ristampato dopo quasi 30 anni

76 PROG FUSION
Polyphia, Periphery ecc.

80 RICK WAKEMAN
THE SIX WAVES OF HENRY VIII

88 GEOFF DOWNES
YES, ASIA e altre storie

92 LATTE E MIELE 2.0
PAGANINI EXPERIENCE

96 PINK FLOYD
THE FINAL CUT

102 BARICENTRO
TRUSCIANT

106 MANCHESTER ORCHESTRA
Strani suoni dagli Stati Uniti

110 FONDERIA
DINAMO: nuovo album dopo 13 anni

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC

A SOLI 14,90 €

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO

www.sprea.it/digital

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PEFC
PEFC/18-31-379

Certificato PEFC

Questo prodotto è realizzato con materia prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate

www.pefc.it

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE

Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

Il titolo potrebbe suonare strano, vista la notevole presenza del **Balletto di Bronzo** nella scena musicale dalla ricostituzione 1995 a oggi. LEMURES (Black Widow) è la prima opera registrata completamente in studio dal trio, guidato naturalmente da **Gianni Leone**. Dalla pubblicazione di YS sono trascorsi ben 51 anni. Brani totalmente inediti e versioni definitive di cose già ascoltate live compongono il nuovo album, che dimostra il grande impatto, emotivo e musicale, di un artista fuori dagli schemi.

YS HA FINALMENTE UN EREDE

Testo: **Guido Bellachioma**

Gianni Leone con il BdB sul palco del festival 2Days Prog+1 (Veruno, 6 settembre 2019).

VINCENZO NICOLELLO

IL BALLETTO, DA QUANDO NEL 1995 LO HAI RIMESSO IN PIEDI, OGNI TANTO SEMBRA STACCARE LA SPINA. COME MAI QUESTI LUNGHI PERIODI DI APPARENTE SILENZIO?

Durante gli anni Ottanta per un lungo periodo ho odiato la musica a causa di delusioni e incontri sbagliati. Mi faceva star male perfino avvicinarmi a una tastiera, procurandomi così del male ulteriore. Era una spirale perversa. Modestamente non mi sono fatto mancare niente: ladri di idee (i famosi vampiri, gli "emofagi"), di soldi, di energie, di fiducia, millantatori vari, persino molestatori sessuali che ho dovuto tenere a bada. Risultato? Dopo un periodo in cui mi volli "distrarre" curando l'immagine (abiti, trucco, capelli) di alcuni artisti, per esempio **Rodolfo Santandrea**, quando realizzò l'album omonimo e partecipò al Festival di Sanremo 1984 col brano *La fenice*, e l'attrice **Janet Agren** al suo primo 45 giri (*Teddy Bear*, 1984), partii per la Svezia, dove soggiornai per più di un anno. Lì ritrovai la voglia di suonare. Eh sì, alla fine la natura vince sempre, non possiamo sopprimerla. Un amico, proprietario di un club al centro di Stoccolma, dove poche sere prima si era esibito **Herbie Hancock**, mi propose di tenere un concerto da solista. Accettai. Fu un successo. Da quel momento ritrovai me stesso e la voglia (matta) di rituffarmi fra le dodici (e più) note con tutto il mio proverbiale e travolgente entusiasmo, quindi rientrai in Italia più forte e determinato che mai. Se dal 1995 a oggi ci sono stati dei momenti di (apparente) stasi è perché si è reso necessario, per ragioni diverse, sostituire ripetutamente il bassista o il batterista quando non addirittura entrambi nello stesso momento, e ogni volta ricominciare tutto da capo: ricerche snervanti, provini incessanti, messa a punto di tutti i difficili e complicati brani del repertorio… Io poi non transigo: bisogna suonare in QUEL certo modo, non in altri, e sono inflessibile e caparbio finché non si raggiunge il risultato (da me) desiderato. Tutto ciò richiede tempo energie e dedizione.

Copertina di LEMURES (foto di Fabrizio Giuffrida).

Da sinistra: Ivano Salvatori, Gianni Leone e Riccardo Spilli. Servizio realizzato a casa di Gianni Leone (Roma, luglio 2022).

ORMAI IL BALLETTO CON TE HA VISSUTO TANTE TRASFORMAZIONI: COSA DIFFERENZIA E UNISCE LE FORMAZIONI DA QUANDO SEI NEL GRUPPO? QUAL È LO SPIRITO CHE IDENTIFICA IL BALLETTO DI BRONZO DA YS A OGGI? PUOI PRESENTARCI GLI ALTRI COMPONENTI DEL BDB DI LEMURES?

L'unica… nota (per restare in tema) ricorrente in tutto questo turbine di elementi che vanno e vengono, rivanno e rivengono, è la mia presenza, come è ovvio e giusto che sia. Tutti i musicisti che si sono avvicenda-

FABRIZIO GIUFFRIDA

ti dal 1995 a oggi hanno dato il loro notevole apporto, ma ovviamente le mani sul timone devo averle solo io, come è sempre stato fin dagli inizi, d'altronde. Troppe manacce su quel timone, come avviene in tanti gruppi, non portano ad altro che creare prima o poi tensioni, ambiguità e confusione, quando non finisce addirittura "a mazzate" e battaglie a suon di carte da bollo fra i componenti. Io sono sempre stato chiaro: le redini in mano (passiamo dalla nautica all'equitazione) devo averle io. Forse perché per anni e anni sono stato un artista solista nel senso più completo e assoluto del termine, o forse perché sin da adolescente sono stato accentratore, egocentrico e sicuro delle mie idee. So come bisogna suonare e soprattutto come NON bisogna farlo. Non voglio analizzare o fare indagini su quali possano essere le cause di questa mia caratteristica. È così. È la mia natura. Certo, se qualcuno mi offre un "suggerimentino", che reputo giusto e non fuori tema, posso accettarlo, non lo scarto a priori. Non credo che nessuno dei musicisti che si sono avvicendati nel Balletto si siano sentiti frustrati a causa della mia – diciamo così – debordante personalità. Sì, certo, sono intransigente, onnipresente, esibizionista, esigentissimo, non deve volare mosca che io non voglia, dalla musica alla scelta delle foto, ma tutto è volto a valorizzare innanzitutto i musicisti e il gruppo, poi penso a me. Non sembrerebbe ma è così.

La formazione attuale, che considero fra le migliori – forse la migliore – è composta da **Riccardo Spilli** alla batteria e da **Ivano Salvatori** al basso. In realtà Riccardo ha già fatto parte del Balletto fra il 1997 e il 2004, quando suonammo, durante i primi tour internazionali, in Messico, Giappone, Stati Uniti, Cile, Brasile, Francia riscuotendo un grandissimo e indescrivibile successo, per poi rientrare nel 2017. Ivano è gloriosamente col Balletto fin dal 2010. Con lui nella formazione siamo tornati anche in Giappone, Messico e partecipato a importanti festival internazionali come Prog Exhibition a Roma, Prog Exhibition a Tokyo, 2Days Prog+1 a Veruno…

PERCHÉ HAI USATO IL TERMINE LATINO LEMURES COME TITOLO? NELL'ANTICA ROMA ERANO LE ANIME VAGANTI DI CHI AVEVA AVUTO UNA MORTE VIOLENTA, CHE TORNAVANO PRESSO I VIVI PER TORMENTARLI. C'È ATTINENZA ARTISTICA O LO HAI SCELTO, COME IL TITOLO DI YS, PER ALTRI MOTIVI?

Il Balletto di Bronzo dal vivo in Giappone (14 settembre 2018).

Nella vita a volte gli eventi si ripetono, che lo vogliamo o meno. Le cose accadono come per uno strano disegno prestabilito.

Scegliemmo il titolo YS perché, su uno dei tanti libri di esoterismo, magia e scienze occulte che circolavano in casa-Balletto (il famoso e leggendario "casale di Rimini"), leggemmo la storia sul mito dell'isola di YS, che fu sommersa dal mare al largo della Bretagna a seguito di un tranello, operato nientemeno che dal diavolo in persona. Ci colpì solo la grafia di quel nome in realtà, infatti i testi dell'album parlano di tutt'altro. Bene, qualche DECENNIO più tardi (non specifichiamo quanti, non è elegante), mi sono ritrovato a rivivere la stessa esperienza. L'anno scorso stavo leggendo un libro sulle abitudini e la vita al tempo dell'antica Roma: la sessualità, l'alimentazione, i culti… A un certo punto mi apparve la parola "lemures". Ebbi come un'illuminazione: ecco il titolo dell'album! Poi, se proprio voglio fare bella figura durante un'intervista, posso sempre rispondere all'intervistatore che questo titolo si spiega perché, in fondo, cos'è la musica se non qualcosa di etereo, sfuggente, incorporeo come, appunto, può esserlo uno spirito vagante? E me la cavo egregiamente.

ASCOLTANDOLO PIÙ VOLTE, LEMURES MI È SEMBRATO UN PUNTO E A CAPO PER IL TUO PERCORSO ARTISTICO… HAI REALIZZATO FINALMENTE IN STUDIO LE VERSIONI DEFINITIVE DI ALCUNI BRANI COMPOSTI NEL CORSO DEGLI ANNI, PIÙ ALTRI CORPOSI INEDITI. QUESTO PRIMO ALBUM IN STUDIO DEL BALLETTO DOPO YS PUÒ ESSERE UN VERO E PROPRIO PUNTO DI SVOLTA?

Punto di svolta? Non saprei. Ho semplicemente assecondato il mio istinto, la mia sensibilità, la mia urgenza espressiva. Ho sentito che era arrivato il momento giusto per comporre brani nuovi e l'ho fatto, tutto qui. Di sicuro quest'opera costituisce una tappa epocale e fondamentale nel percorso artistico del Balletto, se non altro per l'attesa prolungata da parte del pubblico. Certamente non avevo nessuna intenzione di rinnegare, svilire, scopiazzare, tradire lo spirito puro e genuino delle origini, ma nemmeno fintamente e furbescamente "modernizzare" il tutto rovinando e imbastardendo così passato presente e futuro. Il mio scopo era trovare – e penso di esserci riuscito – il giusto equilibrio fra il passato "storico" e il presente, tenendo conto che oggi siamo nel 2023 e non più nel 1972 sotto tutti i punti di vista, nel bene e nel male. Comunque, a rischio di deludere i più sfegatati e irriducibili "amantes" del Balletto, voglio che sia ben chiaro che LEMURES non va considerato come una sorta di seguito di YS, non YS parte seconda, oppure YS il ritorno…

QUANTO TEMPO AVETE IMPIEGATO PER REALIZZARLO (REGISTRAZIONE, MISSAGGIO, MASTERIZZAZIONE)?

COME SI È SVOLTO IL LAVORO?

L'album lo abbiamo registrato nello studio di Riccardo a Roma, il Pins, nell'arco di alcuni mesi. Come fonico abbiamo avuto lo stesso Riccardo, che ha fatto un ottimo lavoro. L'atmosfera è stata la solita, quella che piace a me: si ride e si scherza incessantemente fra gag "leonine", "apparizioni", ma al contempo si fanno cose molto serie e importanti nel modo migliore possibile e con la massima meticolosità, rimettendosi sempre in gioco e criticandosi spietatamente nella smaniosa ricerca del meglio di se stessi. Il missaggio lo abbiamo fatto Riccardo e io al Pins (le "macchine", però, le manovrava lui, io davo solo le indicazioni). Per la masterizzazione ci siamo avvalsi ancora una volta di **Nico Di Già**, nostro fonico "semistorico" nonché attuale chitarrista del **Banco del Mutuo Soccorso**. L'intera opera abbiamo deciso fin dall'inizio di produrla noi stessi, quindi in totale autonomia nonostante le proposte di "intromissione" nel progetto da parte di alcuni aspiranti coproduttori e musicisti-ospiti, che sono tutte state declinate senza appello.

TRACKLIST

Incubo e succubo
Il titolo già dice tutto. La prima parte ossessiva, dopo un'atmosfera centrale di "sospensione", pregna di aspettative paurose e incombenti, ritorna implacabile, esattamente come prima, a travolgere l'ascoltatore. Più incubo di così!

L'emofago
Brano molto aggressivo ma dalla struttura, tutto sommato, semplice e diretta. Dal vivo rende sempre bene. Su chi siano gli emofagi ho già detto.

Oceani sconosciuti
Pezzo che, come nello stile del Balletto, si sviluppa su temi ricorrenti e volutamente ripetitivi, quasi ipnotici.

Napoli sotterranea
Parte vocale concepita come fosse uno strumento. Infatti non c'è il testo, ma solo vocalizzi e melismi in stile "napoletano-arabeggiante". La frenetica parte centrale evoca il caos e la vitalità di certi vicoli della Napoli più vera. Ci sono perfino i "Pulcinellini" che emettono inquietanti lamenti... quasi dei miagolii.

L'ombra degli dèi
Composizione drammatica e ossessiva dalle atmosfere che cambiano e si evolvono attorno al tema centrale, insistente e martellante.

Labyrinthus
Atmosfera ipnotica dall'inizio alla fine. Specialmente la parte centrale: è come un viaggio, un vero "trip" psichedelico come li facevamo una volta, ai "bei tempi"...

Certezze fragili
Il testo descrive il mio punto di vista su tutte le religioni, che considero la vera rovina dell'umanità, il male assoluto, in quanto camuffato da "bene". Forse ha la parte vocale più lineare e "fruibile" rispetto agli altri momenti di LEMURES.

Deliquio viola
Brano molto "dark", in cui mi diverto a fare il "chitarrista". Descrive il senso di malessere profondo che mi assale quando mi sento assillato dalle incombenze, dalle storture, dal caos alienante della vita quotidiana in un mondo che oramai considero come un insopportabile e invivibile pollaio globale, in città diventate giungle d'asfalto. La mia salvezza è sprofondare "nel fluido che mi anestetizzerà", nella "gelatina viola" che "mi rasserenerà, in sospensione fra le due realtà".

Il vento poi
Momento molto particolare, forse per certi versi più di tutti gli altri. A un primo ascolto non sembra nemmeno riconducibile allo stile tipico del Balletto di Bronzo, ma proprio questa è la sua peculiarità quasi spiazzante, è qui che si cela la vera "follia" (artistica)! Eseguo un assolo di "chitarra" sul sintetizzatore, che forse non sarei riuscito ad ottenere se avessi chiamato un chitarrista come ospite. Meglio così: viva l'autarchia. Trovo che sia la perfetta chiusura dell'album... la lunga scia di suoni modulati, gravi e avvolgenti, è come se desse appuntamento all'ascoltatore per un nuovo viaggio nel futuro.

COME NASCE L'IDEA DI COPERTINA? È QUELLA ORIGINALE O NE ERANO STATE PENSATE ALTRE?

Sulle copertine dei dischi io voglio vedere l'ARTISTA. Voglio vedere la sua faccia, il suo corpo, come si veste, studiare e capire il suo "personaggio". Detesto quelle copertine coi disegnini di paesaggi lunari o marziani, o con foto di passerotti e prati fioriti. No, voglio vedere l'artista che faccia ha! Nel caso di LEMURES, alcuni noti e prestigiosi disegnatori di copertine a livello internazionale da anni mi proponevano le loro opere, ma io ho sempre nicchiato. Alla fine, in copertina appare la foto di un "lemure". In realtà sono io. Indosso un mio costume, costituito da circa 150 cravatte multicolori, fissate con delle borchie metalliche su un giaccone di pelle nera, e una maschera trasparente, su cui ho applicato del trucco. Sul capo ho un drappo ricavato da una antica tenda di seta, che stava in casa della mia nonna materna a Napoli, che ho tinto per l'occasione dello stesso rosso fuoco del copricapo di piume e dell'anello, sempre realizzati da me. Di LEMURES sono state realizzate tre versioni: Cd, doppio vinile e un'edizione speciale numerata in doppio vinile con sovracopertina e inserti grafici dello straordinario Nik Guerra.

FABRIZIO GIUFFRIDA

Dal passato al presente attraverso lo specchio. Ieri? Oggi? Qui? Altrove? (immaginato da Gianni Leone e disegnato da Nik Guerra). Immagine della sovracopertina dell'edizione speciale numerata in doppio vinile.

È CAMBIATO NEL TEMPO IL TUO MODO DI COMPORRE?

Non è cambiato affatto. Innanzitutto io suono solo quando mi va, quando ne ho voglia, quando ne sento la necessità, mai a comando, come fosse una sorta di obbligo imposto. Mi sentirei un impiegato della musica. Fortunatamente, avendo cominciato da bambino con dei solidi esercizi – e di questo devo ringraziare la mia prima insegnante di pianoforte, **suor Velia Vitali**, oggi 95enne, con la quale ho ancora brillanti conversazioni telefoniche – le mie mani non perdono di elasticità. Questo però non significa che bisogna lasciarsi andare alla sciatteria. Si deve studiare e ci si deve allenare con passione e gioia ma allo stesso tempo con la massima severità. Quando compongo non sono necessariamente seduto davanti a una tastiera. Anzi spesso le idee mi vengono nei momenti più impensati, quando magari sono da solo in giro per una città semideserta. Mi viene in mente un'emozione da esprimere e riprodurre, un colore da definire, una "situazione" sonora da creare, che il giorno dopo sviluppo e metto a fuoco sullo strumento. Chiaramente, essendo io autocritico fino al sadomasochismo, censuro e correggo un'infinità di idee e soluzioni che magari prima mi convincevano, ma alla fine sono in genere soddisfatto del risultato, seppure mai in modo assoluto. La mia nemica mortale, da cui rifuggo e che combatto senza tregua, si chiama "banalità".

HAI IN MENTE DI FARE A BREVE UN NUOVO ALBUM DEL BALLETTO O DI GIANNI LEONE SOLISTA? VISTO CHE SEI L'UNICO COMPOSITORE DELLA BAND QUAL È LA DIFFERENZA TRA I DUE UNIVERSI?

Intanto, sono finalmente in procinto di cominciare a lavorare sulla ristampa, sia in vinile che in Cd, di MONITOR, mio secondo album come **LeoNero**, registrato a Hollywood tra dicembre 1979 e settembre 1980 e pubblicato nel medesimo anno. Alla versione Cd aggiungeremo delle tracce di miei brani inediti, risalenti al medesimo periodo. Il tutto verrà realizzato dalla Black Widow Records, che ha pubblicato varie opere del Balletto, incluso LEMURES.
Sì, mi piacerebbe realizzare un album interamente da solo, come ai bei "vecchi tempi". Mi piace l'idea di potermi sentire libero di spaziare anche in altri generi musicali che non siano il progressive, come d'altronde ho sempre fatto nell'ambito della mia produzione discografica sotto lo pseudonimo LeoNero. Sarebbe certamente una faticaccia immane, e al momento sono molto concentrato sul Balletto. Chissà… vedremo…

IL BALLETTO RIMARRÀ PER SEMPRE UN TRIO? HAI MAI PENSATO DI INSERIRE ALTRI MUSICISTI, PENSANDO ANCHE AL TUO AMORE PER I SUONI CHITARRISTICI?

Aggiungere un chitarrista al gruppo? Giammai! Innanzitutto la formula del trio è una soluzione ideale per me, la sognavo fin da ragazzino. La chitarra è uno strumento fondamentale, però trovo che oggi molti, troppi chitarristi siano omologati a un cliché: si presentano con un rack composto da 47 pedali, pedalini e aggeggi vari… poi fanno tutti le stesse cose con gli stessi suoni. Preferisco di gran lunga divertirmi a riprodurre la chitarra, ma sul sintetizzatore. Infatti il momento per me più appagante dell'intero album è proprio l'assolo di chitarra "virtuale", che eseguo nel brano *Il vento poi*. Buffo, vero? Quanto mi piace, talvolta, fare il NON-tastierista! E poi… alla fine… devo ammettere con franchezza che non sopporterei di dover avere a che fare con un quarto elemento e le sue follie, i suoi capricci, le sue smanie, le sue paranoie, il suo ego… non ho proprio la pazienza necessaria. Ci sono già io, basto e avanzo!

Alla fine del concerto al 2Days Prog+1 (Veruno, 2019).

VINCENZO NICOLELLO

MIKE OLDFIELD

1973-2023

TUBULAR BELLS & L'ESORCISTA

Viste nel loro insieme, le campane tubolari ricordano le sbarre di una gabbia. Il paragone è motivato: l'album che diede a **Mike Oldfield** fama imperitura e un posto d'onore nell'olimpo del rock progressivo ha finito per diventare la sua prigione. Un perimetro meraviglioso, senza dubbio, per il quale l'artista però ha pagato un prezzo enorme: non uscirne mai.

Testo: **Marco Olivotto**

L'immagine esprime più lo spirito ironico dei Monty Python che la serietà delle "campane tubolari".

Cover della versione per il 50° anniversario di TUBULAR BELLS, pubblicata il 26 maggio 2023 in doppio vinile e Cd.

Chi di musica ne sa davvero potrebbe precisare che le *tubular bells*, note anche come *chimes*, sono uno strumento musicale idiofono: suonano perché entrano in vibrazione. Non ci sono membrane, colonne d'aria o corde a produrre il suono. Sono strumenti a percussione intonati, che gli anglosassoni chiamano *pitched instruments*, perché *pitch* è il termine che indica l'altezza di un suono. Non sono di certo uno strumento comune nel contesto rock. Fino al 1973, la probabilità di ascoltarne il suono in un album era pari a quella di sentire una lacerante chitarra elettrica emergere nel mezzo di una sinfonia di **Beethoven**. Bassa, diciamo così.

Per chi non conoscesse il disco, nonostante gli oltre diciassette milioni di copie vendute, un riassunto breve: TUBULAR BELLS è un album strumentale di complessità titanica. È il lavoro certosino e quasi solipsistico di un compositore e polistrumentista geniale che realizzò un'opera fino a quel momento inaudita, suonando pressoché da solo tutti gli strumenti e sfruttando al massimo la tecnologia disponibile in quegli anni. Contiene centinaia di sovraincisioni e un nu-

50TH ANNIVERSARY EDITION in vinile.

mero non identificato di inserimenti, certamente nell'ordine delle migliaia. È un album in grado di far parlare di sé dopo mezzo secolo, alla stregua di opere come THE DARK SIDE OF THE MOON.

Girano infinite storie relative alla sua realizzazione, al punto che è difficile discriminare tra verità e leggenda. Ne propongo due, credo inedite, che mi sono state riferite personalmente.

La prima giunge da **Nic Potter**, bassista e membro fondatore dei **Van der Graaf Generator**. Nell'estate 2005, Nic trascorse qualche giorno nel mio studio, con il progetto di registrare un album. Mi raccontò che tra il 1972 e il 1973 era stato scritturato come turnista al Manor Studio, noto anche come The Manor, poco a nord di Oxford. Lo studio era di proprietà di **Richard Branson**, che lo aveva aperto nel 1971 all'età di ventuno anni. Riscosse successo, perché era il primo studio residenziale della Gran Bretagna: oltre ai soliti servizi, offriva ai musicisti e al loro entourage l'opzione di abitarci. Erano disponibili delle stanze e un servizio ristorante, e questo consentiva di evitare i lunghi viaggi avanti e indietro dal caos di Londra. Nic si trattenne a The Manor per qualche giorno, e una notte faticò ad addormentarsi a causa del suono che proveniva dalla sala di registrazione. Al mattino, a colazione, chiese a una delle addette al bar da dove provenissero quei suoni, perché non ricordava che ci fossero turni prenotati per la notte. "Oh yes", rispose la ragazza, "è un ragazzo che lavora qui, dà una mano ai giardinieri: si chiama Mike Oldfield. Richard pensa che abbia talento e gli permette di usare lo studio se è libero". Nic aveva sentito una sessione di registrazione di TUBULAR BELLS.

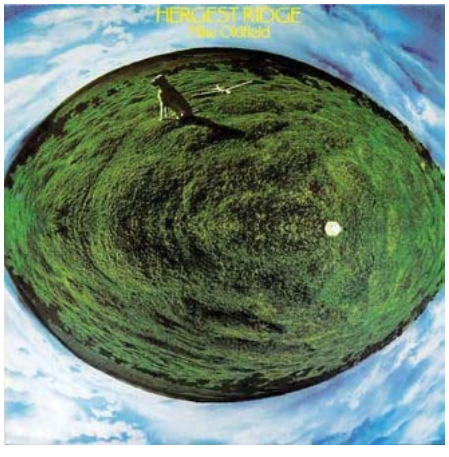
La seconda storia arriva invece da **Gerry Bron**, in quegli anni boss della Bronze Records, una delle etichette discografiche indipendenti più importanti in Inghilterra. Risale allo stesso periodo in cui frequentavo Nic, che per coincidenza incontrai per la prima volta a Londra lo stesso giorno in cui conobbi Gerry. Lavorai con Bron, tra il 2005 e il 2006, all'album BASED ON A TRUE STORY di **Paddy Milner**, progetto eccezionale ma sfortunato. Gerry aveva più aneddoti da raccontare di chiunque altro, e mi spiegò che **Virgin Records** era stata fondata nel 1973 nel retrobottega del negozio di dischi che Richard Branson aveva aperto un anno prima all'incrocio tra Oxford Street e Tottenham Court Road. "Sai come fece i primi soldi Richard? Vendendo *bootlegs*, dischi pirata. Un sacco di soldi. E vuoi ridere? Il suo cane si chiamava **Bootleg**, in onore al business. Probabilmente lo hai visto: ricordi la copertina originale di HERGEST RIDGE di Mike Oldfield? C'è un cane nella foto: è Bootleg, è il cane di Richard! Haha, tutti volevamo bene a Bootleg, era un buon cane…".

Locandina della versione italiana di *The Exorcist*. In basso a destra: HERGEST RIDGE.

Una grande incertezza regna da tempo sul possibile futuro di Mike Oldfield come musicista. L'ultima scandenza? Il 26 maggio 2023 con la riedizione di TUBULAR BELLS per celebrare il cinquantesimo compleanno dell'opera, che vide la luce il 25 maggio 1973. Contiene una traccia inedita: l'introduzione di TUBULAR BELLS IV, ancora allo stadio di provino, realizzata nel 2017 nell'ottica di celebrare i cinque decenni del lavoro più importante del musicista di Reading. TUBULAR BELLS IV non è peraltro mai giunto a termine. Corrono anche voci di un ritiro definitivo del musicista dalle scene, alimentate da una recente dichiarazione anonima rilanciata dal sito *mediamass.net*, fonte peraltro poco attendibile a causa del grande numero di fake news pubblicate.

Già quel numero, "IV", racconta una storia complessa che vale la pena di ripercorrere. È un dato di fatto che TUBULAR BELLS sia un capolavoro. Capolavoro fortunato, visto che **William Friedkin** utilizzò il tema iniziale, più un frammento della prima parte, nella colonna sonora del film *L'esorcista*, facendo balzare il disco in vetta alle classifiche di vendita britanniche un anno dopo la sua pubblicazione. Questo ritardato successo rese Oldfield il secondo artista della storia a superare se stesso in vetta: era primo con HERGEST RIDGE (1974), che TUBULAR BELLS spinse in seconda posizione. Ci erano riusciti i **Beatles** un decennio prima e ci sarebbero riusciti in seguito **Michael Jackson** e **David Bowie**, con un dettaglio: dopo la loro morte. Questo exploit fece la fortuna di Mike Oldfield, ma anche della Virgin Records, che aveva pubblicato TUBULAR BELLS

«TUBULAR BELLS È UN ALBUM STRUMENTALE DI COMPLESSITÀ TITANICA»



come primo album del suo catalogo dopo che varie etichette lo avevano rifiutato. È difficile stimare gli introiti generati da un successo così immenso ma inaspettato, perché il disco è tutt'altro che di facile ascolto, sospeso com'è a mezz'aria tra rock e musica colta, con frequenti incursioni nella sperimentazione. Appartiene senza dubbio al complesso universo della musica contemporanea, anche se non raggiunge i livelli di astrazione sonora che caratterizzarono la ricerca di confine negli anni Settanta.

Il caso di Oldfield è simile a quello di **Frank Zappa**: una mente geniale, contaminante, in grado di sintetizzare idee musicali assai distanti tra loro in un unico stile innovativo. Non c'è improvvisazione in TUBULAR BELLS, ma una lunga partitura divisa in due movimenti che durano rispettivamente ventisei e ventitré minuti. La composizione è una rapsodia di temi talvolta brevissimi, e in certi passaggi si ha la sensazione di sfilare attraverso una vertiginosa sequenza di stanze, senza connessioni apparenti ma in realtà collegate. Chi volesse farsi un'idea delle immagini che l'ascolto della musica mi evoca, potrebbe guardare il visionario video di *Daydreaming* dei **Radiohead**, con **Thom Yorke** che avanza attraversando porte e corridoi, salendo scale che sembrano condurre *nowhere*, in nessun luogo. Oldfield riproporrà la forma delle lunghe suite negli album successivi, a partire da HERGEST RIDGE, che incidentalmente fu il primo dei suoi lavori che ascoltai. In un torrido mezzogiorno estivo, fungeva da musica di sottofondo in un ristorante nei pressi di Caorle. Mi alzai da tavola, colpito dai suoni, e andai a sbirciare la copertina del disco per poterlo acquistare.

Il terzo album fu OMMADAWN (1975). Un disco catartico, concepito da Oldfield nella scia della morte di sua madre, nel 1974. È noto che la donna soffrisse di gravi problemi psichici che avevano inciso sull'infanzia dell'artista, il quale a un certo punto dichiarò di avere avuto a sua volta disturbi simili, ma di averli sfruttati a scopo creativo. OMMADAWN è l'ultimo capitolo della formidabile trilogia composta da Oldfield prima di compiere 22 anni.

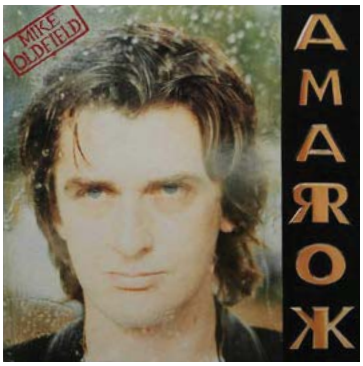
Seguirono tre anni di silenzio, fino a che, verso la fine degli anni Settanta, Mike iniziò ad allontanarsi dallo stile dei suoi primi lavori, pur attingendo a piene mani dal cassetto delle idee che li avevano generati. Dopo INCANTATIONS (1978), che contiene la lunga suite omonima ma anche *Guilty*, decisamente commerciale, la lunghezza dei brani iniziò a ridursi, e l'artista si avventurò in rivisitazioni curiose come quella di *I Got Rhythm* di **George Gershwin**, comparsa su PLATINUM (1979): scelte difficili da classificare, che lo avrebbero portato a interpretare anche cose assai di-

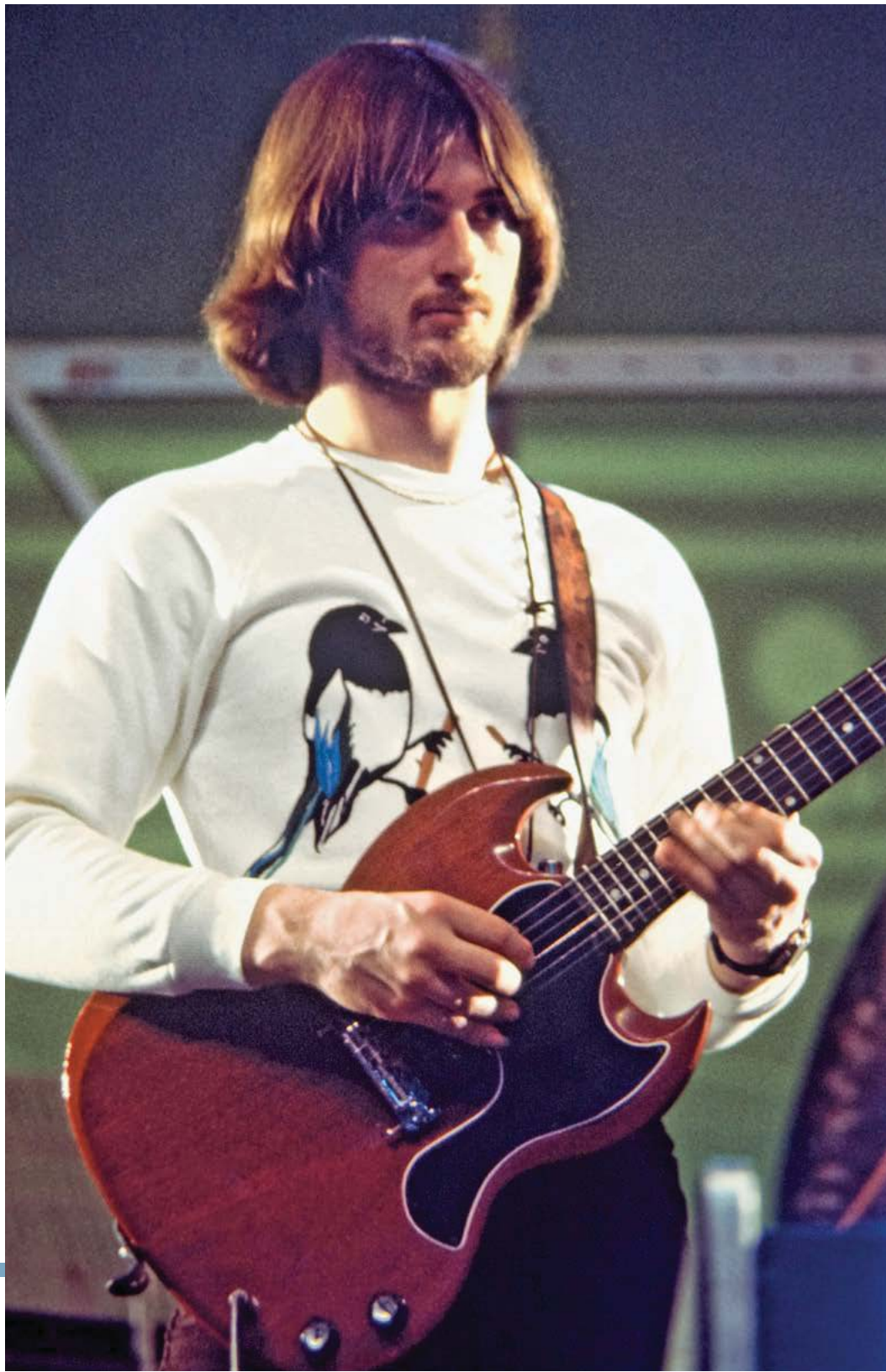
A destra: INCANTATIONS, OMMADAWN, PLATINUM.

Mike a Hergest Ridge nel 1974 con un aereo telecomandato. Hergest Ridge, oltre a essere il titolo del suo secondo album, è il nome di una collina, alta 426 metri, sul confine tra Inghilterra e Galles.

stanti dalla sua poetica musicale. Anche nelle composizioni originali, quasi sempre strumentali, la musica non raggiunge lo spessore di TUBULAR BELLS. Le suite si destrutturano, accorciandosi, e proprio la prima facciata di PLATINUM rivela un genere musicale tipico degli ultimi anni Settanta: un progressive edulcorato, che non di rado strizza l'occhio alla musica commerciale, come se i **Genesis** di …AND THEN THERE WERE THREE… si trovassero a fare una jam session con **Alan Parsons**.

La tendenza si consolida in QE2 (1980), in cui le sonorità celtiche si amalgamano ai suoni elettronici e all'inconfondibile batteria di **Phil Collins**, protagonista di *Taurus 1*, brano di apertura nonché il più lungo del disco. L'album contiene due omaggi: *Arrival* degli **ABBA** e *Wonderful Land* degli **Shadows**. Proprio queste due cover vengono pubblicate





Mike alla chitarra è sempre molto concentrato e attento a ogni particolare, anche dei musicisti intorno a lui.

come singoli, e su *Arrival* Oldfield replica la famosa fotografia dell'album omonimo degli ABBA: in copertina, è ritratto alla guida di un elicottero. La scelta di questi singoli è strana e denota forse stanchezza e sfiducia nelle proprie capacità compositive. Certe sonorità, d'altronde, non avrebbero sfigurato negli album della Windham Hill, l'etichetta indipendente statunitense che per prima cavalcò il fenomeno chiamato New Age.

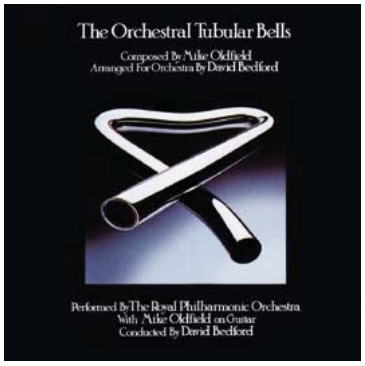
È però nel 1982 che la strada inizia seriamente a curvare, e sulla curva si trova un album intitolato FIVE MILES OUT. Vi compare la voce invero straordinaria di **Maggie Reilly**, cantante scozzese proveniente dal mondo del folk che collaborerà a lungo con Oldfield. I risultati non arrivano immediatamente, anche se **Hall & Oates** riprenderanno la canzone *Family Man*. Arriveranno però nel 1983, con l'album CRISES a sancire la definitiva svolta pop. Il lato A contiene una suite omonima che sfiora i ventuno minuti e che, guarda caso, ricorda non poco la prima parte di TUBULAR BELLS. Il lato B, una serie di canzoni memorabili, non necessariamente nel senso migliore: tra queste, *Moonlight Shadow*, il brano più noto di tutta la carriera del nostro. Pop pregevolissimo affidato al canto cristallino della Reilly, ma distante anni luce dallo spirito dei primi lavori. Lo sentii per la prima volta uscire dalla stanza di mia sorella, allora tredicenne. "Cosa ascolti?" "Uno nuovo, si chiama Maik Orfild". La mia mascella cadde.

Nel 1984, Oldfield firma la colonna sonora di THE KILLING FIELDS, ed è il suo primo tentativo in questa direzione, perché se TUBULAR BELLS aveva sonorizzato *L'esorcista*, non era stato pensato a quello scopo. Anzi, si trattò di una coincidenza: la storia narra che William Friedkin passò alla **Atlantic Records** di **Ahmet Ertegün**, in cerca di musica per il film dopo avere rifiutato una partitura composta da **Lalo Schifrin**. Lì trovò una copia di TUBULAR BELLS e decise su due piedi che quella sarebbe stata la musica perfetta per la pellicola. Da THE KILLING FIELDS emergono alcune scelte incomprensibili, come la pubblicazione di *Étude* come singolo. Il brano è una rivisitazione del celebre *Recuerdos de La Alhambra* di **Francisco Tarrega**, incubo di tanti chitarristi classici, diluito in una versione carillon della quale non si sentiva la mancanza. A seguire, una serie di album fotocopia, con l'eccezione di AMAROK (1990), il lavoro di gran lunga più sperimentale di Oldfield: genere indefinibile, con incursioni nella *musique concrète*, un unico brano della durata di un'ora senza un percorso melodico. Forse una vendetta sulle pressioni di Virgin Records, che insisteva nel richiedere nuove *Moonlight Shadow*.

«TUBULAR BELLS È SOSPESO TRA ROCK E MUSICA COLTA, CON INCURSIONI NELLA SPERIMENTAZIONE»

Il vecchio adagio afferma che il primo amore non si scorda mai, ed è comprensibile che una registrazione di TUBULAR BELLS con la **Royal Philharmonic Orchestra** e Oldfield alla chitarra venne realizzata e pubblicata nel 1974. L'amore potrebbe ancora spiegare la comparsa di TUBULAR BELLS II nel 1992, diciannove anni dopo la prima pubblicazione. L'amore può anche sfociare in ossessione, però, se TUBULAR BELLS III compare nel 1998, THE MILLENNIUM BELL nel 1999, seguito da TUBULAR BELLS 2003: quest'ultima, una riedizione fedele della partitura della versione originale, registrata *ex novo* interamente in digitale. Nel 2009 TUBULAR BELLS ULTIMATE EDITION: un nuovo mix dai nastri originali. Verso la fine degli anni Dieci, l'annuncio di TUBULAR BELLS IV, che non vedrà mai la luce. L'album è stato riproposto otto volte. Bisogna aggiungere che l'origina-

Le campane tubolari più famose di sempre. Nella prima colonna (sinistra) dall'alto: TB III, TB 2003, THE ORCHESTRAL TUBULAR BELLS.



le è stato rimasterizzato a più riprese, in occasione della prima uscita su Cd, nel cofanetto quadruplo ELEMENTS (1993), nel venticinquennale dell'opera (1998) e della pubblicazione in formato HDCD (2000).

Qualsiasi artista vorrebbe essere autore di un'opera in grado di suscitare interesse cinquant'anni dopo la sua comparsa, ma torniamo all'immagine della gabbia usata in apertura: quanto ha pesato l'eredità di TUBULAR BELLS sulla successiva produzione di Mike Oldfield? Molto. Troppo. Paradossalmente, questo desiderio è anche l'incubo di ogni artista. Se scrivi *Satisfaction*, sarai obbligato a suonarla a ogni concerto, anche a ottant'anni. Se concepisci *Hey Jude*, sai in cuor tuo che non potrai andare oltre, perché oltre la perfezione assoluta non c'è nulla. Senza scomodare i mostri sacri, vale la pena di citare una frase contenuta in *Benzina Ogoshi* dei SUBSONICA: "Non siete riusciti a bissare Microchip Emozionale!". È ironica, mi spiegò un giorno **Max Casacci**. Era ciò che tutti dicevano al gruppo a proposito dei lavori successivi all'album che, piaccia o meno, ridefinì le coordinate della musica italiana nel 1999: MICROCHIP EMOZIONALE, appunto. Ironica ma triste, allo stesso tempo. Quando i risultati arrivano, bisogna mantenere la posizione. Superarla richiede un lavoro enorme e sfibrante, talvolta impossibile.

Ecco dunque che nel pur commercialissimo CRISES, Oldfield attinge di nuovo al suo scrigno più caro, proprio all'inizio della lunga suite che apre l'album. Un omaggio a se stesso o una crisi, per citare il titolo? Difficile rispondere, ma si ha l'impressione che le mani sulla tastiera o sul manico della chitarra siano condannate a cercare sempre gli stessi tasti, in un palese rapporto d'amore. Il punto è che spesso si trascura un problema di fondo che da sempre esiste tra chi crea e i frutti del suo genio: è un amore ricambiato? La composizione ama il suo creatore? Nella mia esperienza, la risposta è no. Credo piuttosto che la composizione guardi suo padre dicendo: "Ora mostrami come vivere", in perfetto stile **Audioslave**. Il punto è che un amore non corrisposto è infinitamente doloroso e può bloccare chiunque all'interno di un recinto. Si entra nel loop "non uscirò a cena, stasera, resterò alla finestra, perché potrebbe passare". Lo ha scritto nitidamente **Enrico Ruggeri**: "Se l'amore non è ricambiato, diventa follia".

Mike e la sorella Sally alla fine degli anni Sessanta. La foto appare sul retro della copertina di CHILDREN OF THE SUN (1969), unico album dei Sallyangie, progetto d'ispirazione folk.

Nel 2016, Oldfield raccontò molto di sé a **Paul Lester** di «Classic Rock». Per comprendere la svolta degli anni Ottanta, non bisogna dimenticare che quel decennio segnò una generale levata di scudi contro la musica progressive, considerata dalla critica bolsa quanto un ronzino esausto. "Le cose erano molto difficili per me, all'epoca. La stampa musicale mi insultava, la musica progressive veniva ridicolizzata. Per sopravvivere mi toccò diventare più mainstream. Pubblicai singoli come *Guilty* e *Moonlight Shadow*, ma persi la strada verso la fine degli anni Ottanta". All'amore a senso unico, si aggiunge quindi il tradimento volontario e consapevole, ed è difficile immaginare uno scenario peggiore. Soprattutto per la creatività, a causa di un fattore sottile: a dispetto delle virate repentine verso le sonorità simil-folk o new age degli anni successivi, TUBULAR BELLS è un album viscerale. Non sorprende che il tema iniziale sia stato scelto per la colonna sonora di un film come quello di Friedkin, diventando un'icona a pieno diritto. Quei tre minuti zoppicanti, aggrappati a un sorprendente minimalismo che sembra emergere dal lato più oscuro di **Terry Riley**, sono l'opera di un Oldfield diciannovenne. A quell'età, un'idea del genere può solo germogliare in un'anima tormentata: nessun calcolo o strumentalizzazione può giustificarla. La personalità di Oldfield è dilagante, né più, né meno.

Dilagante e oscura, a dispetto di alcuni momenti di relativa leggerezza nella musica. Nella stessa intervista a Lester, Mike Oldfield parla degli attacchi di terrore e di panico che lo perseguitarono in gioventù, facendoli risalire al momento della sua nascita. Un passaggio è particolarmente significativo: "Parecchio tempo fa, negli anni Settanta, ebbi un'esperienza di rinascita e sradicai il terrore esistenziale da me stesso. [...] Fu una rivelazione. Ero molto più felice. Ma allo stesso tempo, persi il terrore, che era ciò che dava alla mia musica tutta l'intensità emotiva". La domanda non è affatto sterile: può una persona serena essere un artista completo? No, perlomeno in questo caso. La musica successiva a OMMADAWN manca dello spessore dei primi tre album: pianificati e prodotti in modo maniacale, ma genuini nella misura in cui non avevano lo scopo di seguire il mercato o compiacere qualcuno. A differenza di ciò che venne dopo.

Le capacità musicali dell'artista, anche come esecutore, sono così variegate che si tende a dimenticare che è *in*

«NON C'È IMPROVVISAZIONE IN TUBULAR BELLS, MA UNA LUNGA PARTITURA DIVISA IN DUE MOVIMENTI»

Questa foto fu usata nel 1975 per l'edizione italiana del singolo *Don Alfonso*.

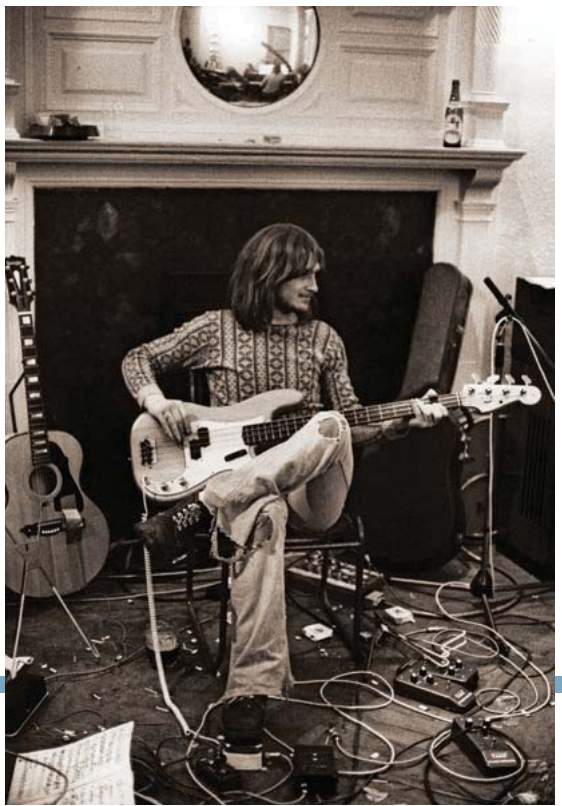
primis un eccezionale chitarrista. Già nel 1968, un Mike Oldfield quindicenne suona in maniera sconcertante nell'album CHILDREN OF THE SUN, l'unico pubblicato dai **Sallyangie**, il duo da lui formato con la sorella **Sally**. Il suo lavoro chitarristico su ROCK BOTTOM di **Robert Wyatt** è sufficiente per l'estasi. Oldfield e Wyatt si erano conosciuti nel 1970, quando il genio diciassettenne suonava il basso in **The Whole World**, il gruppo di **Kevin Ayers**. Fu l'inizio dei suoi rapporti con la scena di Canterbury, che si consolideranno negli anni e porteranno a diverse collaborazioni. Il suo intervento chitarristico su *Little Red Robin Hood Hit The Road* di Wyatt porta l'inconfondibile firma sonora che il mondo aveva conosciuto ascoltando TUBULAR BELLS solo un anno prima. In altri termini, è puro Mike Oldfield, riconoscibile quanto **Eric Clapton** o **Jeff Beck**.

Uno dei suoi tratti caratteristici è quello di realizzare spesso un perfetto "double tracking" del proprio strumento: la registrazione di due parti il più possibile simili, al fine di ispessire il suono. L'effetto è palese nella parte finale del primo movimento di TUBULAR BELLS: una frase ripetuta ad oltranza, costellata dalle entrate dei vari strumenti, annunciati uno alla volta dalla voce dell'eccentrico **Vivian Stanshall**, membro della **Bonzo Dog Doo-Dah Band**. La voce evoca una sorta di *The Young Person's Guide To The Orchestra* del rock, quasi un omaggio a **Benjamin Britten** e alla sua composizione didattica, che rimane uno dei migliori esempi del genere nel campo della musica colta. L'ultimo annuncio è il più memorabile: a 23 minuti e 21 secondi, Stanshall indossa il suo tono più teatrale e annuncia: "Plus… TUBULAR BELLS!", ed ecco che arriva *quel suono*. Il titolo dell'album venne concepito in questo modo.

Anche la copertina con la classica campana tubolare piegata ha una storia. Oldfield aveva danneggiato una campana durante la registrazione, e ipotizzò di utilizzare un'immagine simile. Fu il fotografo **Trevor Key**, in seguito protagonista di innumerevoli artwork memorabili (HERGEST RIDGE, INCANTATIONS e PLATINUM per lo stesso Oldfield, AFTERS per gli Hatfield and the North, THE CIVIL SURFACE per gli Egg ecc), a realizzare l'idea. Progettata e costruita la campana piegata, la fotografò e la sovrappose alla foto di copertina, da lui stesso realizzata su una spiaggia nel Sussex. E così siamo a tre: TUBULAR BELLS fu il primo album di Oldfield, il primo album pubblicato da Virgin Records, il primo album per il quale Key realizzò un artwork. Difficile pensare che la sorte del disco non fosse scritta nelle stelle, vista la distanza a cui ha condotto i protagonisti della storia.

Marco Olivotto e la sua rappresentazione delle campane tubolari, che artisticamente un po' imprigionano Mike Oldfield.

Alcuni aspetti dell'album sono eccentrici e inquietanti. Ad esempio, molto si è speculato a proposito delle grida inarticolate che compaiono poco dopo la metà della seconda parte dell'opera, con quel misterioso credito a **Piltdown Man** nelle note di copertina. La registrazione era pressoché conclusa, ma Oldfield era convinto che mancasse qualcosa. Branson premeva perché l'album venisse consegnato e chiedeva delle parti cantate, perché era convinto che un disco puramente strumentale sarebbe stato difficile da commercializzare. Oldfield non la prese bene: dopo avere scolato mezza bottiglia di whisky, entrò in studio completamente ubriaco e urlò per dieci minuti consecutivi nel microfono. Venne registrato a velocità superiore al normale, in modo che la voce avesse un suono più gutturale e cavernoso nel mix finale. Questa la genesi della voce del Piltdown Man, una truffa archeologica risalente ai primi anni del Novecento, ideata da un archeologo dilettante che sostenne di avere trovato l'anello di congiunzione tra la scimmia e l'uomo.



Mike al Manor Studio nel 1973.

La verità è che, oltre che un genio della composizione, Oldfield è un vero polistrumentista, in grado di padroneggiare gli strumenti più diversi con confidenza disarmante. Anche questo lo fa svettare nel panorama dell'epoca, pur popolato da talenti enormi. Di certo il suo giro di musicisti deve averlo aiutato nel mantenere una visione aperta e genuinamente progressiva all'inizio: esiste una versione di TUBULAR BELLS registrata il 30 novembre 1973 live in studio dalla BBC per *2nd House*, una trasmissione dedicata ad arte e cultura che andò in onda a cavallo tra il 1973 e il 1976. La line-up del supergruppo che esegue il primo movimento dell'opera è a dir poco stellare: tra loro, membri dei **Gong**, degli **Henry Cow**, dei **Soft Machine**, dei **Jade Warrior**, nonché **Terry Oldfield** al flauto e **Mick Taylor** dei **Rolling Stones** alla chitarra.

Tuttavia, l'ultima risposta di Mike Oldfield a Paul Lester, nell'intervista, che è una pietra miliare per chi voglia davvero comprendere l'artista, è raggelante. Il giornalista gli chiede quale pensa sia il suo posto nel pantheon dei musicisti britannici dell'ultimo mezzo secolo.

"Nowhere".
Nessun luogo.

TUBULAR BELLS rimane un incomprensibile mistero e un passaggio catartico: per chi la compose, per chi ascoltò, per chi ascolta ora, per chi ascolterà. Chissà se ne saremo liberi, un giorno? Se fosse mai così, lo avremo voluto davvero?

Mike, will you ever stop?

INSIDE

TUBULAR BELLS (1973)

Testo: **Maurizio Di Tollo**

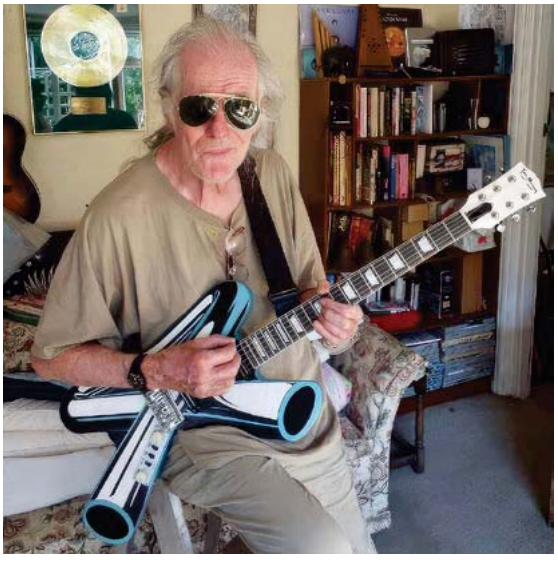
"La gente spesso mi chiede perché ho scritto *Tubular Bells*, ma io non so perché. Non l'ho fatto per un motivo" (Mike Oldfield, 2014). Egocentrico, riluttante alla comunicazione, serioso. Uno che deve suonare tutti gli strumenti possibili per sentirsi realizzato, sazio della propria opera. Uno dalla faccia con l'espressione eternamente corrucciata, una sorta di José Mourinho della chitarra, uno che, quando accenna un sorriso, contemporaneamente, non riesce a fare a meno di aggrottare le ciglia e il sorriso diviene un ghigno, una sorta di espressione sprezzante e volitiva. Lui dev'essere uno stronzo. Ammettetelo: siete stati in molti a pensarlo. La realtà è altrove, come spesso succede quando, al centro della discussione, si parla di un argomento futile come il circo del "rockanrolle", luogo in cui a raccogliere i maggiori consensi sono i nani e le puttane. Provateci voi a uscire indenni da una realtà familiare, inizialmente idilliaca, divenuta un luogo di incubi e silenzio, con una madre perduta in una profonda depressione, con gli occhi rivolti perennemente a una finestra, avvolta dallo straniamento, dovuto alla perdita del bimbo che portava in grembo. Provateci voi a ritrovarvi diciassettenni e senza un lavoro, in una Londra che sembra offrire opportunità a chiunque, fuorché a voi. Provate ad addomesticare la personale sequela di disagi sperimentando l'LSD e a vedere stravolta la propria coscienza da una esperienza come quella, che risulterà ancor più foriera di mostri e notti insonni. E, infine, provateci voi, dopo questa ondata di sofferenze, a partorire una suite/album come *Tubular Bells* a 20 anni appena, un'opera che ridurre al solo, popolarissimo, tema iniziale significa peccare di superficialità e perdersi un viaggio dalle tenebre alla luce, dopo il quale ci si sente rinfrancati e puliti, come dopo una bella doccia calda. La musica di TUBULAR BELLS è anche la storia dell'incontro di due visionari: Mike e Richard. Branson fu travolto dal demo che il compositore inglese gli propose, al punto da creare appositamente per lui un'etichetta discografica che gli permettesse di pubblicare il disco. Il resto è storia. L'album, spinto anche dalla decisione di William Friedkin (lo stesso che, poi, avrebbe "inguaiato" **Peter Gabriel** con i Genesis) di adoperare il celeberrimo tema iniziale per il film *L'esorcista*, divenne un successo di dimensioni mastodontiche. Così la Virgin divenne la più influente casa discografica del music business, sacrificata da Branson nel 1992 per realizzare una

Nel regno di TUBULAR BELLS *&* *The Exorcist*: Argentina, Inghilterra, Giappone.

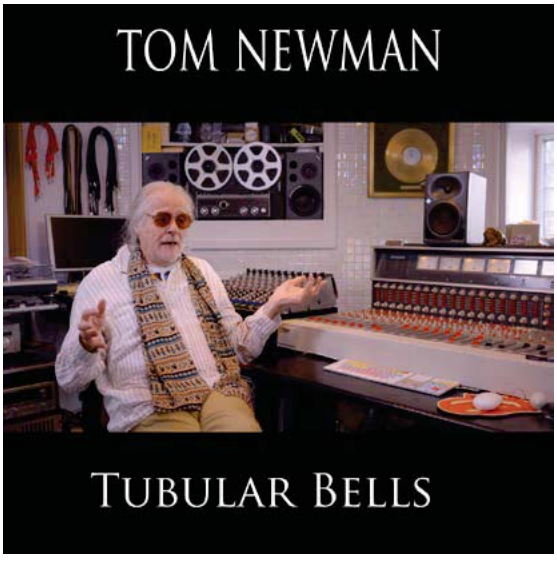
compagnia aerea con lo stesso *moniker* e, successivamente, diverse altre attività (tra cui, delle palestre di fitness, le uniche che ho frequentato, perdendo il vizio, però, molto presto). La lunga suite, che occupa l'intero album, diviene, di conseguenza, un'epifania, in molti sensi. Mike Oldfield si trascinerà dietro la sua opera, come fosse un fantasma gentile, molto a lungo: diverrà lo stampino di partenza per molte delle successive avventure discografiche (suite capolavoro come *Hergest Ridge*, *Ommadawn* e la fascinosa *Amarok*, divise sulle due facciate di album con lo stesso titolo) e aggiungerà dei capitoli successivi alla storia, prevedibilmente meno evocativi e riusciti, rispetto all'originale. La formula della suite rimase cara all'artista, che la ripropose frequentemente all'interno della sua discografia, come in CRISES, altro enorme successo, trascinato dal singolo *Moonlight Shadow*, una delle canzoni più identificative degli anni Ottanta. La prima facciata conteneva la title-track: l'ennesima suite riuscita del piccolo genio di Reading e, nella parte finale della stessa, un fantasmagorico **Simon Phillips** rendeva il *climax* della traccia semplicemente meraviglioso, con un drumming che mi fece acuire i miei sensi di ragno batteristico, quasi fino a farmi male.

Una piccola curiosità: nel 2003, Oldfield pubblicò una nuova versione di TUBULAR BELLS, rimasterizzata e corretta attraverso le nuove tecnologie, con una piccola differenza: la voce del Maestro di Cerimonia, la voce che preannuncia gli strumenti che si aggiungono al riff nella parte finale della prima facciata, fu sostituita con quella di **John Cleese**, uno degli incontrastati geni del combo **Monty Phyton**. Gli intrecci, la presenza di molteplici strumenti che danzano insieme, le variazioni climatiche della stanza sonora: ognuno reagisce in maniera diversa al flusso continuo di quasi un'ora di composizione, è un'esperienza che, comun-

Locandine originali del film *L'esorcista*.



Tom Newman, produttore e tecnico del suono di TUBULAR BELLS, HERGEST RIDGE. PLATINUM e AMAROK.

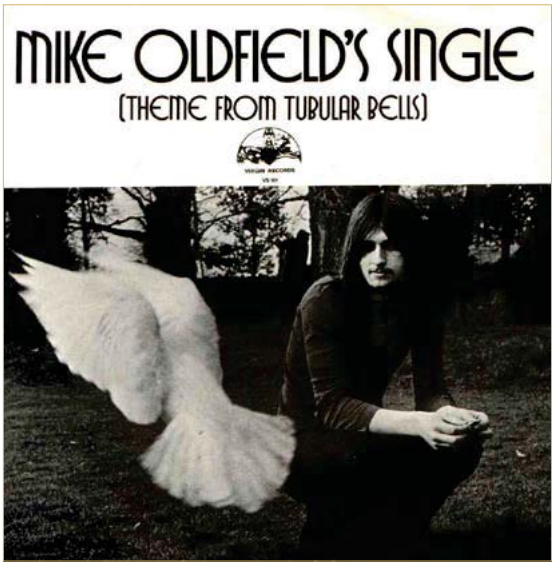


TUBULAR BELLS
(SIDE ONE) – 25:00

Mike Oldfield: pianoforte, glockenspiel, organo Farfisa, basso, chitarra elettrica, speed guitar, taped motor drive amplifier organ chord, mandolino stile chitarra, fuzz guitar, percussioni assortite, chitarra acustica, flagioletto, honky-tonk, organo Lowrey, campane tubolari
Viv Stanshall: Master of Ceremonies
Jon Field: flauti
Lindsay Cooper: contrabbasso
Nasal Choir: coro "nasale"
Mundy Ellis, Sally Oldfield: coro femminile

TUBULAR BELLS
(SIDE TWO) – 23:50

Mike Oldfield: chitarre elettriche, organo Farfisa, basso, chitarre acustiche, pianoforte, chitarra speed elettriche, organo Lowrey, concerto di timpani, chitarra stile gaita, voce alterata (uomo di Piltdown nei crediti), organo Hammond, chitarra spagnola, cori moribondi
Mundy Ellis, Sally Oldfield: coro femminile
Manor Choir (diretto da Mike Oldfield): coro bootleg
Steve Broughton: batteria



Singolo UK del 1974 con copertina e picture UK del 2013.

que, andrebbe fatta, che consiglio vivamente, a patto di essere capaci di porsi all'ascolto del disco con l'atteggiamento giusto, attraverso un rapporto con il tempo che ci riporti alle vecchie abitudini. Quelle giuste, quando si tratta di farsi attraversare la vita dalla musica. Non ho voluto descrivere passo passo un'opera monumentale come TUBULAR BELLS perché ho preferito lasciar parlare le mie emozioni, che sono quelle di chi pensa che l'esperienza "progressiva" si viva di getto. Due parole sulla parte finale del disco. Basterebbe quello per smontare le convinzioni di chi reputa Oldfield un musone schivo e troppo autoreferenziale. In conclusione della seconda facciata, dal nulla, il Nostro intona *The Sailors Hornpipe*, antico motivo tradizionale britannico, noto anche per essere stato il tema musicale di un cartone animato iconico per i bambini di tanto tempo fa. Ecco: provateci voi a realizzare un disco che inizia con la colonna sonora di un film dell'orrore e termina con quella di *Braccio di ferro*.

OPUS ONE

La Universal Music in occasione del Record Store Day 2023 (sabato 22 aprile) ha pubblicato il vinile di OPUS ONE. Si tratta del demo originale di TUBULAR BELLS, realizzato nei tempi morti mentre lavorava come bassista nel Whole World di Kevin Ayers. L'adolescente Mike ha registrato la sua musica in un piccolo appartamento a Tottenham e in una camera da letto nella casa dei suoi genitori ad Harold Wood (Essex). Lavorando con un registratore preso in prestito da Ayers, ha creato loop con il nastro e ha lavorato con oggetti da studio avanzati per ottenere il multitraccia che desiderava. Questo demo è stato rifiutato da molte case discografiche, prima di essere considerato da Simon Draper e Richard Branson della Virgin Records, che portarono Oldfield a The Manor Studio per riregistrare il materiale, aggiungendo altre sezioni. Inedito fino al 2009, OPUS ONE è stato inserito nel cofanetto 35TH ANNIVERSARY e oggi appare su vinile per la prima volta in una tiratura limitata, con una nuova copertina disegnata da Phil Smee e supervisionata da Mike Oldfield.

Side 1: *Tubular Bells – Long* (22:52)
Side 2: *Caveman* – Lead In (2:40);
Caveman (5:02);
Peace A (6:57);
Peace B (4:16).

Edizione italiana per jukebox, sul lato B *Doo Doo Doo Heartbreaker* dei Rolling Stones.

«QUANTO HA PESATO L'EREDITÀ DI TUBULAR BELLS SULLA PRODUZIONE DI OLDFIELD? MOLTO»

SENZA LSD NON SAREBBE ESISTITO TUBULAR BELLS?

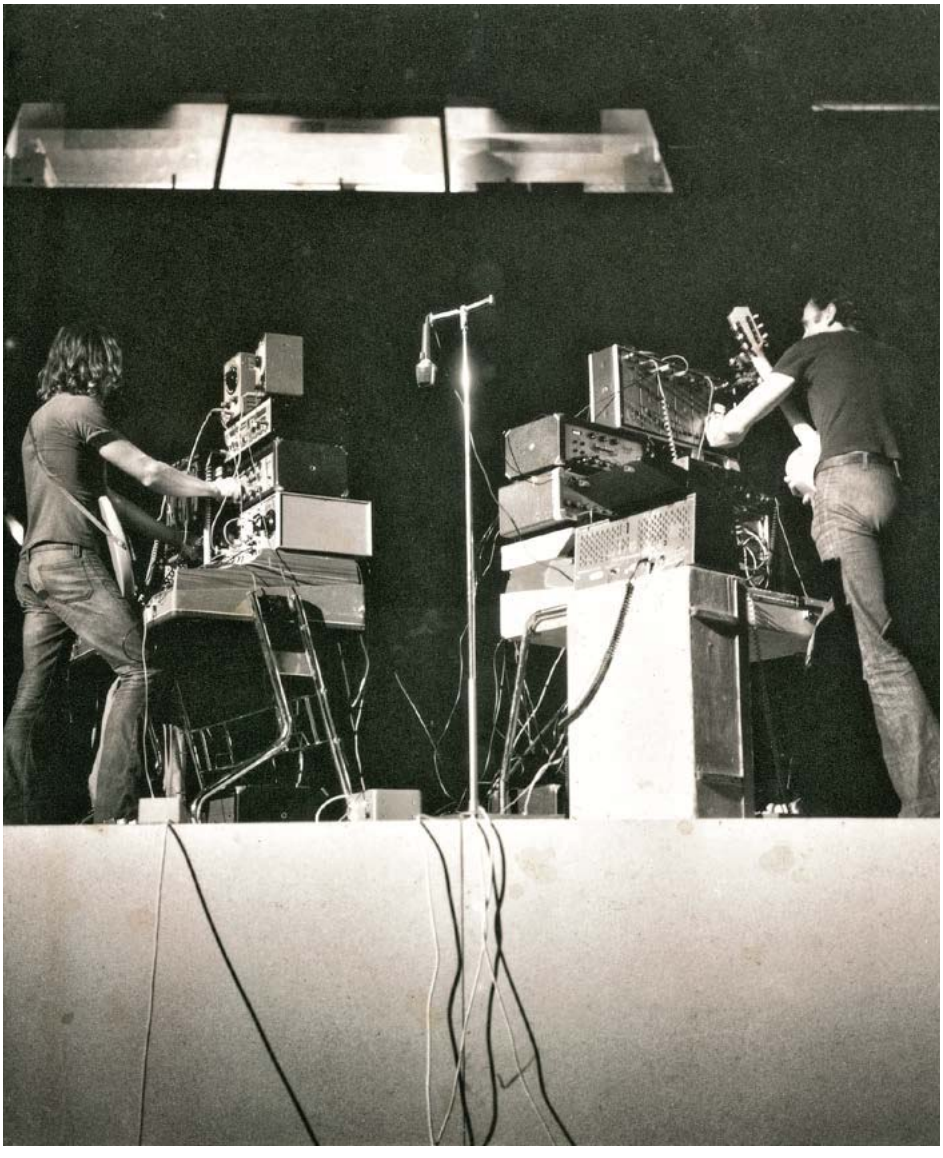
Il 20 marzo 2014 su «The Gardian» esce l'intervista di Paul Lester a Mike Oldfield. L'artista dichiara che probabilmente molti capolavori degli anni Sessanta/Settanta non esisterebbero senza i viaggi con l'LSD.

Quando hai visto per la prima volta L'esorcista?

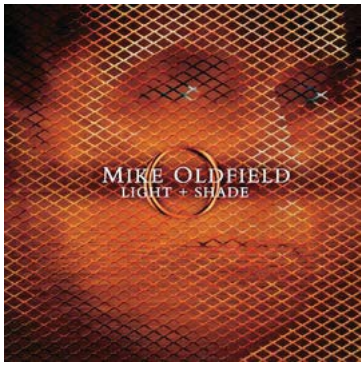
Circa dieci anni dopo la sua prima uscita. Ogni Halloween salta fuori. Ho ascoltato la mia musica persino alla CNN (*canticchia il ritornello per farlo sembrare agghiacciante*). Sono il padrino musicale dei film horror moderni.

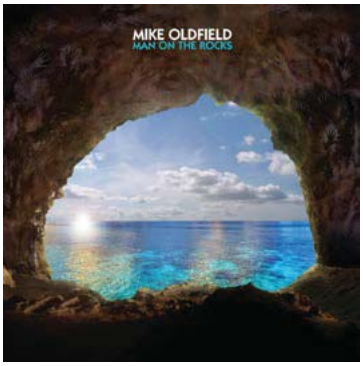
È un cosa ironica, considerando gli anni passati a esorcizzare i tuoi demoni con sedute di terapia, che la tua musica dovesse essere la colonna sonora di un film sull'esorcizzazione di un demone…

La mente umana, la coscienza, è molto complicata. Non riusciamo a capirlo fino in fondo. Quindi, se sei una persona creativa, tutto ciò che ti accade si riflette in quello che produci. Ovviamente ha avuto un'influenza. Tuttavia TUBULAR BELLS non è mai stata pensata come musica per un film, di qualsiasi tipo. Semmai era legato alla musica che ascoltavo sotto le coperte, alle radio pirata, agli inizi dell'ambient… artisti come **Terry Riley** o **Tonto's Expanding Head Band**.



I Cluster nel 1971.





Da sinistra: LIGHT + SHADE, MAN ON THE ROCKS, TONTO'S EXPANDING HEAD BAND.

A chi ti sentivi più affine nella scena dei primi anni Settanta?

Ascoltavo **Maurice Ravel, Cluster con Dieter Moebius e, Hans-Joachim Roedelius, Béla Bartók, Igor Stravinskij**, quindi… però potevano essere persino **Stevie Wonder** o **Led Zeppelin**. Non importava il genere. Era solo musica, vibrazioni nell'aria. Il mio album MUSIC OF THE SPHERES (2008) era interamente classico, mentre il successivo MAN ON THE ROCKS completamente rock (2014). Non puoi dire che io sia un tipo di artista da catalogare in un solo genere.

Fairlight CMI.

Hai mai chiamato le case discografiche che rifiutarono TUBULAR BELLS per prenderli in giro?

(*Ride fragorosamente, poi si ricompone*). Ehm… devo dire che una volta ho passato mezz'ora a cercare su Google gli A&R che mi hanno cacciato dalla porta, pensando che fossi un pazzo completo. Non sono riuscito a trovarne nessuno. Immagino che, quando l'album è arrivato al primo posto delle classifiche, siano stati licenziati.

Era l'equivalente prog di quando la Decca rifiutò i Beatles?

Scegliere artisti per le etichette discografiche suppongo che sia un lavoro poco invidiabile. Loro ovviamente volevano andare sul sicuro e firmare contratti con gente come quella che stava già vendendo. Ma è sempre l'outsider, la pecora nera, che diventa campione d'incassi. Guarda **Harry Potter**.

Sono 14 o 17 milioni di vendite per TUBULAR BELLS?

Il sito della Virgin riporta 17. Ho avuto la rendicontazione circa 20 anni fa ed era già a 12. Solo per il Regno Unito ho sette dischi di platino. Sono 2,1 milioni, ed è stato 15 anni fa.

A destra: Hans-Joachim Roedelius.

Quanto tempo è passato prima che Richard Branson rispondesse al tuo messaggio, tramite codice morse, nascosto su AMAROK: *Fuck Off RB*?

Oh, non l'ha ancora fatto. Non ne ha mai parlato. Era qui a Nassau qualche settimana fa – avevo fatto un arrangiamento di *Tubular Bells* per pianoforte, per le scuole, ed è arrivato con il suo aereo privato. Non parliamo dei vecchi tempi. Quando abbiamo bevuto una bottiglia di champagne ha insistito perché gli suonassi i miei vecchi brani. I suoi preferiti? Tutti quelli più facili come *Don Alfonso*. Gli piacciono le canzoncine.

Quanto ricordi dei tuoi viaggi con l'LSD?

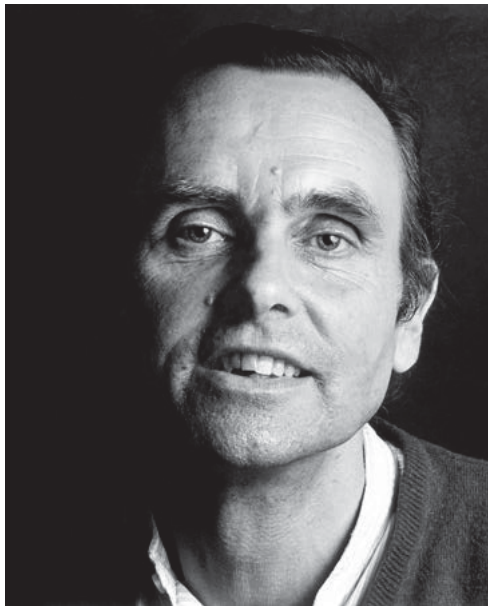
Accidenti, parecchio. Erano spaventosi. Penso che sia meglio percorrere la strada della New Age, dove puoi elevare la consapevolezza attraverso il canto e la meditazione, piuttosto che assumere droghe. Detto questo, probabilmente senza tali stimoli non avremmo tante belle composizioni, come *Lucy In The Sky With Diamonds* dei Beatles e *Tubular Bells*… un sacco di cose non esisterebbero senza quei viaggi.

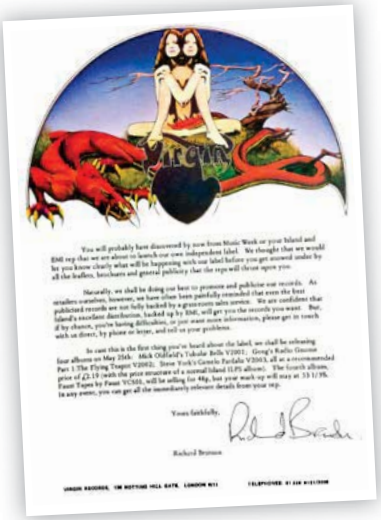
Quando hai fatto il tuo ultimo "trip"?

Negli anni Sessanta, credo. È una cosa che cambia la vita. Dopo non sei più lo stesso. Ero in un tale stato di confusione, insicurezza e paranoia che ho dovuto affrontare l'esperienza di rinascita, utilizzando i seminari terapeutici di Exegesis, per eliminare tutto ciò dal mio sistema nervoso. È stato come andare in un campo di addestramento militare per quattro giorni: straziante.

Non soffri della sindrome del paradiso perduto, dove sei distrutto dal senso di colpa e dall'ansia perché tutto era così perfetto?

No, non mi sento in colpa. Forse per un po', quando sembrava che la mia carriera fosse finita. La Virgin aveva perso interesse a me, era decisamente più interessata alla scena uscita con il punk: **Sex Pistols, XTC, Ruts, Simple Minds, Magazine, Human League, Skids**. Ho dovuto reinventarmi.





Hai incontrato qualcuno di loro?

Sì. Sono stato invitato dagli Skids a collaborare. Devo ammettere che si sono rivelati dei tipi allegri e simpatici, come gli Iron Maiden. [Mike suona il Fairlight CMI nel brano *Iona*, incluso in JOY del 1981, dove partecipa per l'ultima volta **Stuart Adamson**, in procinto di formare i Big Country, *ndr*].

Sei più luce che ombra? (domanda riferita al suo album del 2005, LIGHT + SHADE)

Diversi anni fa mi è stato insegnato come meditare. Quando lo fai esci da questa realtà per entrare in un regno del nulla. Quindi non direi che sono luce od ombra. Sono entrambi e nessuno dei due. Sono uno spazio vuoto. Ma questo non significa che io sia una testa vuota.

Qual è l'uso più strano della tua musica che conosci?

Ho ricevuto lettere da qualche detenuto che l'ascoltava in prigione perché stava davvero male. L'ho sentita nel reparto di terapia intensiva in un ospedale di Ibiza. Qualsiasi uso della mia musica è fantastico. L'unica cosa che ho rifiutato è il suo utilizzo in film horror violenti.

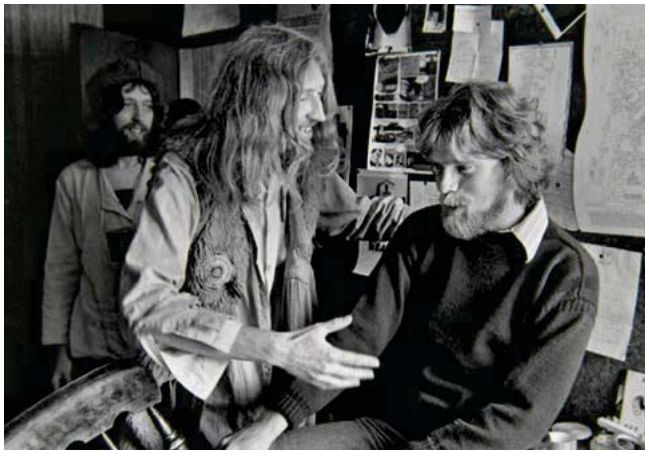
In alto la lettera che annunciava la nascita della Virgin e ACADEMY IN PERIL di John Cale. Sotto da sinistra: Richard Branson/ Daevid Allen/Steve Hillage e Simon Draper.

E *The Exorcist*?

È un film molto bello. Parlava di esorcizzare un demone e se la mia musica può aiutare a farlo sono felice. Le persone a volte impazziscono e consultano gli esorcisti.

Attribuisci la tua longevità alla fortuna?

Mi sento fortunato. Quasi come se avessi un angelo custode, in mancanza di una parola migliore per esprimere il concetto. La cosa sorprendente è che, dopo 40 anni, sono ancora qui. Mentre parliamo, trasmettono i miei dischi alla radio nazionale, ho un ottimo rapporto con la mia casa discografica e sto parlando con un giornale nazionale. Sono incredibilmente grato, stento a crederci.



MIKE OLDFIELD E LA VIRGIN

Se si escludono le major, la Virgin è probabilmente l'unica casa discografica che quasi tutti hanno già sentito nominare. E questo si deve senza dubbio al carisma del suo fondatore, **Richard Branson**. L'etichetta infatti è stata spesso associata alla sua figura e alle sue avventurose vicissitudini, non importa quanti anni siano passati da quando si occupava quotidianamente dell'azienda, né il fatto che in realtà fosse un vero e proprio team di persone, tra cui **Simon Draper** e **Nik Powell**, a gestire l'impresa per lui. Come ebbe inizio? Branson, ex allievo della celebre Stowe School, mostrò fin da giovanissimo delle grandi abilità imprenditoriali. Come scrive il suo biografo **Tom Bower**, "a differenza dei suoi amici, che protestavano per la guerra in Vietnam, Branson era un sedicente commerciante in cerca d'idee che gli avrebbero fatto guadagnare denaro".

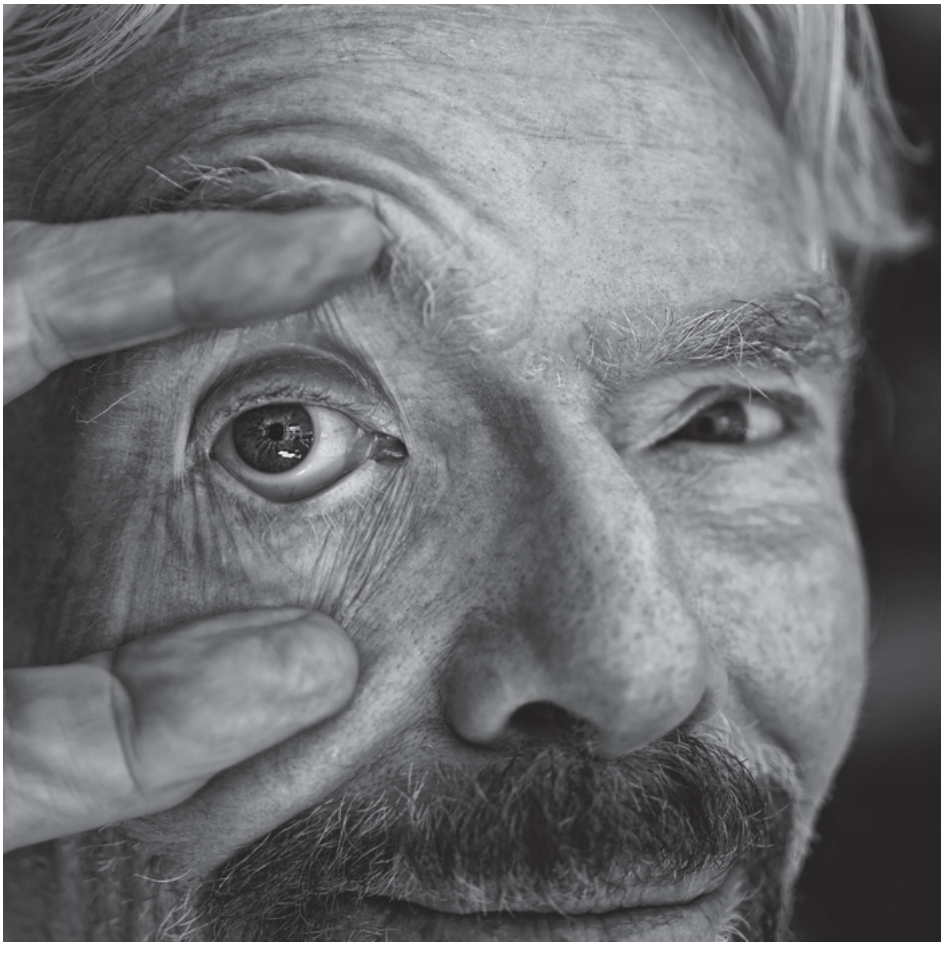
Anche se non era un grande appassionato di musica, si rese conto che si potevano fare soldi grazie a una etichetta discografica meglio se con relativo studio di registrazione. Era stato l'editore della rivista «Student» e in quell'occasione aveva avuto l'idea di vendere i dischi per posta, approfittando dell'abolizione dei prezzi imposti al distributore.

Così, nacque la Virgin. Il nome deriva da una frase pronunciata da **Tessa Watts** (reclutata da Branson nell'ufficio pubblicitario di Radio Luxembourg, poi capo della promozione Virgin e regista video di successo, scomparsa nel 2014), che voleva sottolineare come in quel momento tutti coloro che lavoravano al progetto fossero ancora "vergini" nel mondo degli affari. Ma l'azienda sarebbe cresciuta molto presto. Draper ricorda a proposito di Branson: "Mi portò a pranzo fuori e mi parlo del progetto di creare studio di registrazione, etichetta, agenzia di management e casa editrice. Sembrava tutto molto ambizioso e, onestamente, piuttosto difficile da realizzare".

Il successo delle vendite per corrispondenza portò all'apertura del primo negozio Virgin a Londra, per la precisione a Oxford Street. L'aspetto del posto rifletteva i tempi: c'erano grossi cuscini, bastoncini d'incenso e cuffie per tutti. Il messaggio era chiaro: chiunque poteva mettersi a proprio agio e rilassarsi come a casa propria. L'idea era comprare il Manor, studio di registrazione a Oxfordshire, e mettere in piedi l'etichetta discografica. Ma quale sarebbe stato il primo album a essere pubblicato? Fu una suite strumentale, OPUS ONE, composta dall'allora diciannovenne **Mike Oldfield**, ex bassista di **Kevin Ayers**, presentato a Branson e Powell dal produttore **Tom Newman**.

A Oldfield fu concesso di utilizzare il Manor nei tempi morti ed è così che il destino di OPUS ONE prese una strana piega. Oldfield, infatti, era presente in studio quando stavano portando via le campane tubolari noleggiate per incidere il disco di **John Cale**, ACADEMY IN PERIL. Ecco la grande idea. TUBULAR BELLS – quello divenne il titolo dell'album – fu uno dei quattro dischi che furono pubblicati dalla Virgin il 25 maggio del 1973, grazie all'audace politica di Simon Draper nella ricerca di nuovi talenti. Gli altri erano THE FAUST TAPES dei tedeschi **Faust**, che fu messo in commercio a soli 49 pence e fece conoscere il krautrock a 100.000 persone solo nel primo mese di vendite; THE FLYING TEAPOT dei **Gong**, che poteva contare sul successo del precedente CAMEMBERT ELECTRIQUE; MANOR LIVE, una jam session dei **Carmelo Pardarlis** con musicisti come **Lol Coxhill**, **Elkie Brooks** e **Boz Burrell**. TUBULAR BELLS mieteva successi a non finire. La vendita al dettaglio si stava espandendo e per molte persone gli shop Virgin divennero il punto di contatto effettivo con quel marchio.

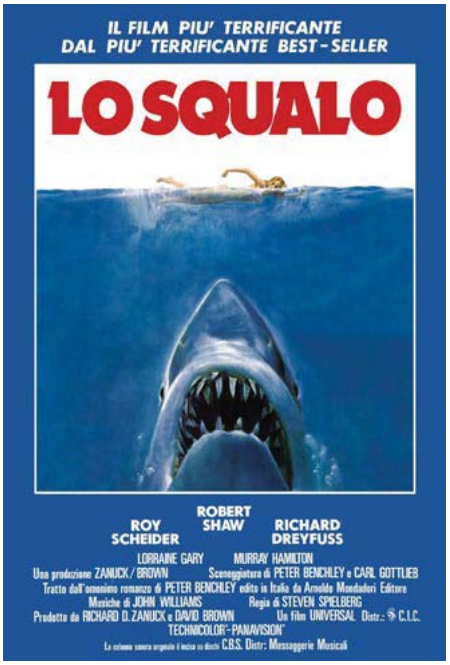
"È difficile adesso far capire l'importanza di quei punti vendita. Allora chi viveva vicino a uno di questi si sentiva un privilegiato", ricorda **Mitchell Elmond**, che ha lavorato nei negozi Virgin dagli anni Settanta agli Ottanta. "All'epoca i dischi erano importanti nella vita delle persone. La musica era di moda e la Virgin vendeva album e riviste che non potevi trova-



ANNA GABRIEL

Richard Branson fotografato da Anna Gabriel per il libro *Eye-D*, pubblicato in Italia nel 2021 dalla Lizard/Rizzoli.

GIOVANNI COCCIA



re in nessun altro posto, soprattutto in città piccole come Swansea. Gli store della Virgin erano il punto di ritrovo per coloro che condividevano gli stessi interessi e per le giovani menti aperte alle novità. Erano come dei circoli ricreativi".

Sebbene entrata a far parte relativamente tardi del mondo delle etichette discografiche, la Virgin ha il merito di aver introdotto la figura inedita dell'imprenditore hippy. Richard Branson è una della figure più stimate al mondo. Le risorse umane reclutate, che sapevano come far funzionare le cose, gli ha permesso di mettere in piedi diverse attività, tutte costruite sul modello della Virgin.

Molti credono nel suo totale coinvolgimento in ogni affare della compagnia, è la dimostrazione di ciò che lui e la sua squadra hanno creato. Tuttavia lo sforzo non sarebbe servito a nulla senza la potenza espressiva e il fascino mistico di TUBULAR BELLS.

Da sinistra: pubblicità del Continental 301; Karl Jenkins con i Soft Machine (Teatro Brancaccio, Roma, 8 gennaio 1974); locandina del film *Lo squalo*.

I proventi del disco servirono, infatti, a tenere in piedi l'etichetta negli anni iniziali, prima dei Sex Pistols e della rinascita commerciale degli anni Ottanta. Oldfield nei Settanta, The Human League e i Culture Club negli Ottanta, le Spice Girls nei Novanta, fino a Emeli Sandé nei Duemila… la Virgin è sempre stata in grado di piazzare grandi successi in classifica, ma per molti la sua immagine resterà eternamente legata allo spirito libero iniziale, perfettamente incarnato dai suoi negozi di dischi, manifestazione della sensibilità di un'epoca

ABBRACCIARE IL CAMBIAMENTO

Mike Oldfield nell'agosto 2011 racconta a Brad Sanders (*thequietus.com*) di TUBULAR BELLS, della riedizione di INCANTATIONS e di quanto ami Halloween, quando tante emittenti radiotelevisive suonano il suo primo album o trasmettono *L'esorcista*.

Sinistra: INCANTATIONS, edizione 2011. Destra: MUSIC OF THE SPHERES.

Imparare la tecnica

Ai tempi di TUBULAR BELLS, anche se stavo ancora imparando la parte tecnica, avevo sotto controllo il missaggio finale. Allora preparare la matrice dal master per stampare i 33 giri significava stare seduto accanto all'ingegnere, che utilizzava una grande macchina per incidere i solchi su quel "primo" vinile, processo interessante. La cosa bella era che potevi firmare l'etichetta della matrice, di cui avrebbero realizzato le prime copie, poi sostituita per l'inevitabile deperimento dell'originale dopo numerosi pressaggi… quindi i 33 giri iniziali venivano stampati dall'esemplare con il tuo autografo sopra!

Le nuove macchine

I sintetizzatori erano nuovi di zecca. Ce n'erano solo due utilizzabili ed erano completamente monofonici. Be', in realtà con il Solina potevi

suonare gli accordi, poi c'era qualcosa della Roland, con un suono simile a un clarinetto, anch'essa monofonica. Esistevano altri sintetizzatori, però molto primitivi. I negozi di musica li vendevano, ma le tastiere principali erano cose come veri e propri pianoforti e organi: Hammond, Lowrey, Hoffrichter, Vox Continental. La gente le usava ancora. Era solo l'inizio dei sintetizzatori, che ci hanno messo del tempo a svilupparsi del tutto. Su INCANTATIONS non c'è molto sintetizzatore, a parte piccole sezioni, mentre ci sono tanti musicisti. Archi e molte percussioni orchestrali dal vivo. Suonavo io stesso la maggior parte delle percussioni, ma ho avuto l'aiuto di un paio di musicisti francesi: **Pierre Moerlen** e suo fratello **Benoit**, meravigliosi suonatori di vibrafono e xilofono, e il primo era anche un grande batterista.

La colonna sonora di *The Exorcist* ha portato diverse band metal a citarla tra le proprie influenze, identificando la parte presente di *Tubular Bells* come uno dei pezzi più "inquietanti" mai composti. Era quello che ti passava per la testa quando lo stavi scrivendo, pensavi che potesse evocare paura?

È divertente. Questa cosa me la chiedono continuamente. Ormai è un tale cliché. È come se ogni volta che ti avvicini al mare ti venisse in mente il pianoforte della colonna sonora de *Lo squalo*… quel dum-dum-dum-dum spaventoso. Ogni volta che c'è qualcosa un po' inquietante avverti quel pianoforte tintinnante, cambiano solo un po' le note. Non è stato pensato in quel modo, anche se all'epoca ero piuttosto paranoico. Avevo solo 19 anni. Vivevo con molti problemi psicologici e fobie. Ma non l'ho progettato per evocare paura, ovviamente no.

> **«NON POSSO LAMENTARMI DI TB, REALIZZATO IN UNA PICCOLA STANZA, SITUATA IN UNA PARTE ORRIBILE DI LONDRA»**
> **MIKE OLDFIELD**

Knebworth Festival,(21 giugno 1980). Da sinistra: Pierre Moerlen, Mike Oldfield e Hansford Rowe.

Ti sei mai reso conto di quanto sia diventato iconico un album come TUBULAR BELLS? Quando le persone pensano a Mike Oldfield tendono a identificarlo con quel lavoro, poi con la colonna sonora de *L'esorcista*.

Non mi dà fastidio. È abbastanza divertente. A ogni Halloween accendo la CNN e lo ascolto. Quando arrivano i diritti d'autore di quel periodo la somma è sempre abbastanza elevata. Non posso lamentarmi di come vive ancora un mio album di 40 anni fa, realizzato in una piccola stanza, situata in una parte orribile di Londra.

Negli anni Settanta eri inserito nel movimento prog rock inglese, ma a differenza della maggior parte dei tuoi contemporanei sei ancora prolifico e rilevante. Cosa ti fornisce la spinta per andare avanti?

Non ho paura di provare nuove esperienze, come quando è nato TUBULAR BELLS. Nel 2005 mi è venuta l'idea di fare un pezzo di musica totalmente orchestrale, così ho firmato con la Universal, che mi ha inserito nel dipartimento di musica classica, Universal Classics and Jazz. Mi hanno affiancato **Karl Jenkins** (Nucleus, Soft Machine) come direttore/arrangiatore. Sono stato fortunato nell'avere brave persone nella mia casa discografica e quell'album, MUSIC OF THE SPHERES, è andato molto bene. Ho esplorato tutti i tipi di musica. Ero decisamente più purista da giovane, però preparato ad espandermi e provare nuove strade. È l'antica filosofia di "Abbraccia il cambiamento", suppongo. Questo è il segreto.

Dedicato a Ryūichi Sakamoto

L'artista giapponese è morto a Tokyo il 28 marzo 2023 a 61 anni. Il 3 aprile **Gianni Nocenzi**, che con Sakamoto ha collaborato in *Al principio dell'arcobaleno – Part II*, brano conclusivo del suo SOFT SONGS (1993), ha scritto di getto questo ricordo…

Testo: **Gianni Nocenzi**

GIORNALI E RIVISTE PDF: WWW.XSAVA.XYZ

Un'enorme tristezza. La sua precedente, grave, malattia mi sembrava superata. Ora la sua scomparsa mi lascia senza parole. 1991… il giovane discografico mi disse: "Gianni, devi essere orgoglioso, sei l'unico artista italiano con il quale Sakamoto ha accettato di collaborare, avendo ascoltato il tuo lavoro". Risposi sinceramente e senza piaggeria alcuna: "Mi dispiace, perché se un artista così si fermasse un anno in Italia, anziché a New York o a Parigi come spesso fa, e collaborasse con i grandi artisti italiani, ci sarebbe enorme giovamento per tutti". Lo confermo ancora oggi: Ryuichi Sakamoto, tra i musicisti che ho conosciuto da vicino, meritava addirittura di più del suo già enorme successo. La sua poetica ed estetica personale, strutturata e consapevole, il suo essere al tempo stesso profondamente giapponese e cosmopolita, aperto al mondo, con una sensibilità "politica" libertaria, di generosa apertura, lo rendono unico ai miei occhi. Ci siamo conosciuti a Tokyo (non ricordo se un party o un concerto) / la voglia di fare qualcosa insieme / il "fratello" Luigi Mantovani (allora MD di Virgin Italia) organizza un incontro a Parigi (gli studi di La Grande Armée, dove Ryuichi sta lavorando in un uno dei suoi incontri sperimentali) / OK si va / SOFT SONGS / Contrordine: guerra del Golfo (la prima, quella di Bush padre, gli artisti ospiti bloccati per paura di attentati negli aeroporti) / Riprendo il progetto dopo otto mesi / Ryuichi: "Gianni, voglio esserci, però ho solo due giorni di studio a New York perché ho finito le musiche per le ParaOlympics, poi parto per Barcellona / Cambio tutto, scrivo nelle nove ore di trasvolata atlantica la suite *Al principio dell'arcobaleno – Part II* / Con Ryuichi 36 ore non stop allo Sky Line Studio di Manhattan (ci portavano tramezzini e generi di conforto senza staccare mai le mani dalle tastiere e dal mixer) / Dico: "Scegli tu, la cosa è per pianoforte e tastiere" / (Ryuichi): "Ok vado sull'elettronica, tu al pianoforte" / Tutto scorre fluido: stessa età (lui roba di qualche mese prima), io innamorato del Giappone, lui dell'Italia in un chiasmo perfetto (sa tutto sul futurismo), stesse passioni, per la classica contemporanea del Novecento, il pianoforte, il suono di sintesi ecc. / troppo lungo e intimo da spiegare qui / Dopo due giorni, ore 08:00 circa, distrutti sul marciapiede ai piedi del palazzo dove c'è lo Sky Line Studio / lui aspetta un taxi per l'aeroporto e il viaggio a Barcellona / io il mio taxi per spiaggiarmi in albergo tre ore e poi ripartire per Tokyo, dove sono atteso per finire un lavoro che *Desert Storm* aveva interrotto. La ricordo come una mattina livida ma piena di senso, di soddisfazione, di affetto. Riposa in pace Ryuichi, lo meriti per la "bellezza" che ci lasci.

Grazie

Sopra: due immagini dalla performance al Koninklijk Theater Carré di Amsterdam (26 marzo 1990). A sinistra: San Francisco, 19 marzo 2000.

Sotto: Tokyo, maggio 1983 (sinistra) – New York, giugno 1996 (destra).

TOMAS NYBERG

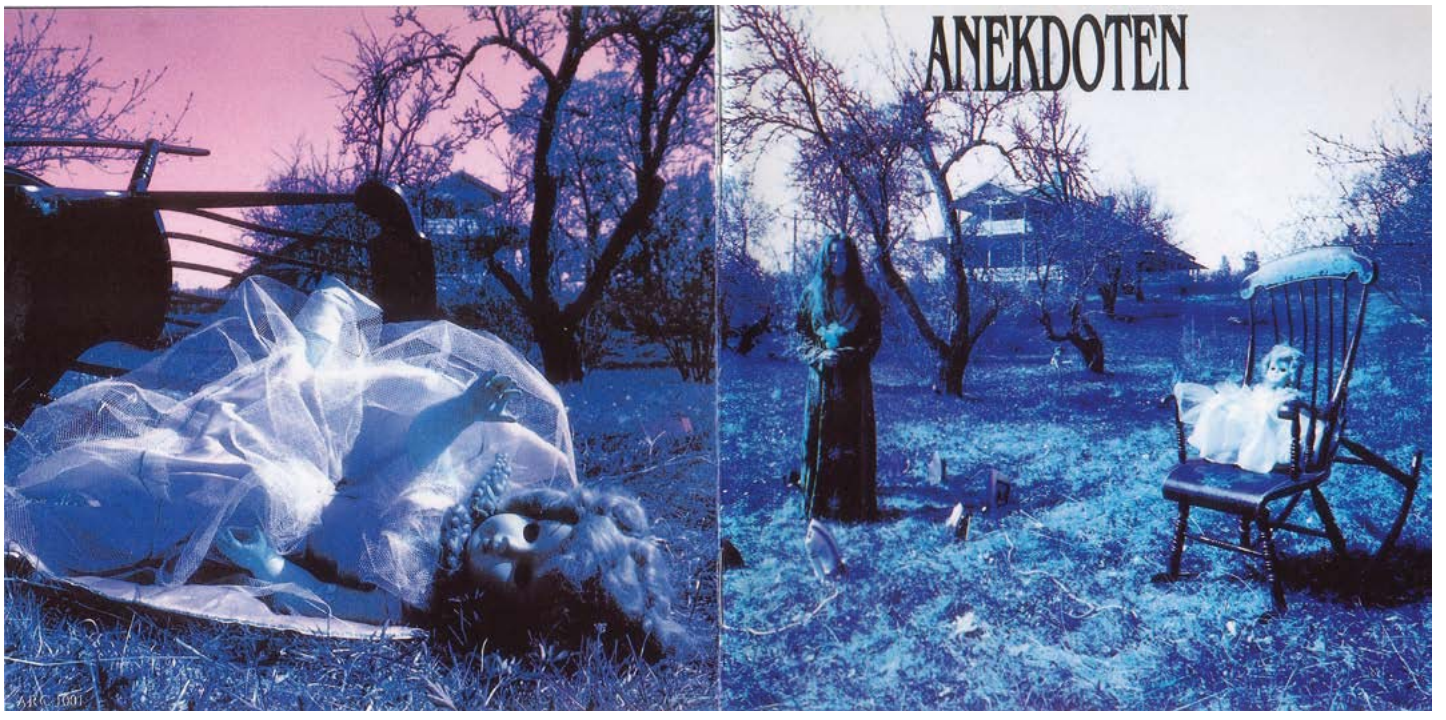
MALINCONIA A TINTE

NEL SETTEMBRE DEL 1993 GLI SVEDESI **ANEKDOTEN** PUBBLICAVANO IL LORO ALBUM D'ESORDIO, VEMOD: LAVORO DI STAMPO MARCATAMENTE CRIMSONIANO DESTINATO A SUSCITARE UN GRANDE ENTUSIASMO TRA GLI APPASSIONATI DI TUTTO IL MONDO.

Testo: **Paolo Carnelli**

11 maggio 1991. A Djurås, piccola cittadina della Svezia a 240 km da Stoccolma, si tiene il *Djuråsrocken*, festival rock a cui partecipano numerose band nordiche, tra cui i **King Edward**, trio formato da **Nicklas Berg** (chitarra e Mellotron), **Jan Erik Liljeström** (basso e voce) e **Peter Nordins** (batteria e Mellotron). La band propone cinque brani dei **King Crimson** del periodo Fripp/Wetton/Bruford/Cross: *Larks' Tongues In Aspic Part 2, Lament, The Great Deceiver, Red* e *Starless*, oltre all'immancabile *21st Century Schizoid Man*. Quella al *Djuråsrocken* sarà la prima e unica esibizione live del gruppo. Oltre ad avere un'importanza dal punto di vista storico, l'evento dell'11 maggio segna anche un momento di svolta per il futuro della band: tra il pubblico è infatti presente la violoncellista **Anna Sofi Dahlberg**. Qualche mese dopo, Anna Sofi contatterà Nicklas chiedendogli di poter entrare a far parte del progetto. Il 27 agosto i King Edward diventano un quartetto, con Anna Sofi impegnata anche al Mellotron. I quattro iniziano a comporre materiale originale e proprio per questo di lì a poco decidono di cambiare denominazione: nella lista di possibili nuovi nomi figura anche Anekdoten ("aneddoto"), ma non tutti all'interno del gruppo sono d'accordo nell'adottare un nome svedese, dato che i testi delle nuove canzoni sono scritti in inglese. Si apre così il ballottaggio tra **Anekdoten** e **Kaspar Ur**, al punto che nel 1992 i quattro si esibiscono dal vivo utilizzando alternativamente entrambi i nomi. Alla fine Anekdoten resiste e si guadagna, seppur a fatica, l'approvazione definitiva. Nel dicembre del 1991 Nicklas, Jan Erik, Peter e Anna Sofi registrano il primo demo che include *Karelia*, *The Old Man & The Sea*, *Thoughts In Absence*, *Darkness Descends* e *Sad Rain*. Un secondo demo viene prodotto a un anno di distanza, nel dicembre del 1992, contenente altri quattro pezzi: *Where Solitude Remains*, *The Flow*, *Longing* e *Wheel*. A questo punto il gruppo è pronto per entrare in studio di registrazione. Il primo album si intitola VEMOD ("malinconia", "tristezza" in svedese): inciso tra marzo e aprile del 1993 allo Studio Largen, vede la luce nel settembre dello stesso anno sulla neonata etichetta Virtalevy, fondata dagli stessi membri della band per poter avere il pieno controllo sulla commercializzazione del proprio lavoro. In poche settimane la prima tiratura in Cd va esaurita (1500 copie): insieme a HYBRIS degli **Änglagård** e RIKTIGT ÄKTA dei **Landberk**, entrambi pubblicati nel 1992, VEMOD va a formare la trilogia sacra del nuovo prog svedese.

Nella pagina a fianco, gli Anekdoten nel 1995.



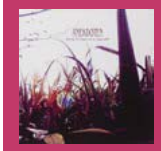
CREMISI

DISCOGRAFIA ANEKDOTEN

Studio
VEMOD (1993)
NUCLEUS (1995)
FROM WITHIN (1999)
GRAVITY (2003)
A TIME OF DAY (2007)
UNTIL ALL THE GHOSTS ARE GONE (2015)

Live
LIVE EP (1997)
Registrato al Cozmoz di Borlänge (Svezia) nel maggio 1996. Contiene quattro brani, due da VEMOD (*The Flow* e *Karelia*). Edito il 30 settembre solo in Giappone (*Arcàngelo* Records) per pubblicizzare i concerti a Tokyo di ottobre; contiene l'elenco dei loro live da marzo 1992 a ottobre 1997.

OFFICIAL BOOTLEG – LIVE IN JAPAN (1998)
Doppio Cd, anche questo pubblicato solo in Giappone (*Arcàngelo* Records), contiene sei brani su sette di VEMOD, manca solo *Longing*. Delle composizioni eseguite durante i concerti dell'11 e 12 ottobre 1997 all'On Air West di Shibuya, Tokyo, mancano soltanto *Here*, *This Far From The Sky*, *In Freedom* e *As I Turn*.



WAKING THE DEAD, LIVE IN JAPAN (2005)
Ancora in esclusiva giapponese il terzo Cd live degli Anekdoten, che arriva sul mercato il 22 settembre 2005 (*Arcàngelo* Records). Registrato al Kinema Klub di Tokyi il 25 e il 26 febbraio 2005. Del repertorio periodo VEMOD contiene *Sad Rain*.

In alto, prova di copertina. La foto della back cover di VEMOD scattata utilizzando un filtro differente.

Cartoline da Altomonte: gli Anekdoten al Progressivamente Festival del 24 luglio 1994.

Per ripercorrere la genesi di questo album abbiamo contattato il bassista e cantante Jan Erik Liljeström. Gli Anekdoten sono ancora attivi – anche se il loro ultimo album, UNTIL ALL THE GHOSTS ARE GONE è datato 2015 – e si stanno preparando per celebrare adeguatamente il trentennale del loro primo lavoro. "Nel 1993 avevo ventisei anni e studiavo per diventare un analista di sistema. Praticamente suonavo e studiavo. Anche Nicklas, Peter e Anna Sofi, nonostante fossero un po' più giovani di me, erano nella stessa situazione. Da allora sono cambiate tante cose… fortunatamente mi sono sempre più riavvicinato alla musica, che ora riveste nuovamente un ruolo centrale nella mia vita".

Quali sono le prime immagini che ti vengono in mente quando ripensi a VEMOD?
Mi vengono in mente i giorni passati in studio a registrarlo. È stata la prima e unica volta in cui abbiamo registrato e mixato tutti i pezzi di un nostro album in uno studio professionale. A partire dal successivo NUCLEUS abbiamo adottato un metodo differente: le backing tracks sono state registrate in studio, mentre tutte le sovraincisioni nella nostra sala prove. D'altro canto, VEMOD è stato realizzato in meno di due settimane, quindi molto più velocemente rispetto a tutti gli altri nostri dischi. Lo Studio Largen era posizionato in aperta campagna, non c'erano negozi o ristoranti nei dintorni. Suonavamo, mangiavamo cibo riscaldato al microonde, giocavamo a EA Hockey… poi la sera tornavamo nel nostro cottage dove cenavamo, bevevamo vino, ci facevamo una sauna e ci rilassavamo. La nostra attenzione era totalmente focalizzata sulla registrazione dei brani.

Eppure in una vecchia intervista (2004) Nicklas ha affermato che le sessioni di VEMOD sono state "veramente traumatiche"…
Credo si riferisca al fatto che oltre ad aver dovuto lavorare velocemente, abbiamo avuto dei problemi a ottenere il tipo di suono che volevamo. Ci eravamo portati dei Cd come riferimento, roba vintage, perché in quegli anni le produzioni erano tutte troppo pulite e piatte, ma alla fine non siamo rimasti ugualmente soddisfatti. Personalmente mi piace di più come suona NUCLEUS, ma

«ERO LETTERALMENTE OSSESSIONATO DAL SUONO DI BASSO DI JOHN WETTON AI TEMPI DEI KING CRIMSON»

In basso: gli Anekdoten al lavoro in sala prove con il chitarrista Marty Willson-Piper (The Church), dal 2015 con la band.

VEMOD TRACK BY TRACK

A cura di Jan Erik Liljeström

1. *Karelia* – 7'20"
Se non sbaglio è stata in assoluto la prima composizione originale che abbiamo provato tutti insieme. La prima versione però era diversa rispetto a quella che poi è finita sul disco.

2. *The Old Man & The Sea* – 7'50"
Questa invece è stata la prima canzone che siamo riusciti a ultimare. Ho preso in prestito il titolo dal celebre romanzo di Ernest Hemingway [*Il vecchio e il mare* del 1951, *ndr*] ma in realtà non l'ho mai letto, quindi il testo della canzone non è basato sulla stessa storia.

3. *Where Solitude Remains* – 7'20"
La parte iniziale è ovviamente ispirata a DE FUTURA dei **Magma**, mentre le strofe rimandano a **David Sylvian**. Ci sono anche un paio di riferimenti alla storica prog band svedese **Trettioåriga Kriget** all'interno dell'assolo di chitarra.

4.*Thoughts In Absence* – 4'10"
Originariamente Nicklas doveva cantare tre canzoni: *Thoughts In Absence*, *Where Solitude Remains* e *Sad Rain*. Poi ha pensato che sarebbe stato meglio se si fosse concentrato solo sulla chitarra e sul Mellotron in vista delle date live e ha chiesto a me di cantarle.

5. *The Flow* – 6'58"
Questo brano in origine si intitolava *Darkness Descends*. Dell'influenza dei Primus abbiamo già detto nell'intervista.

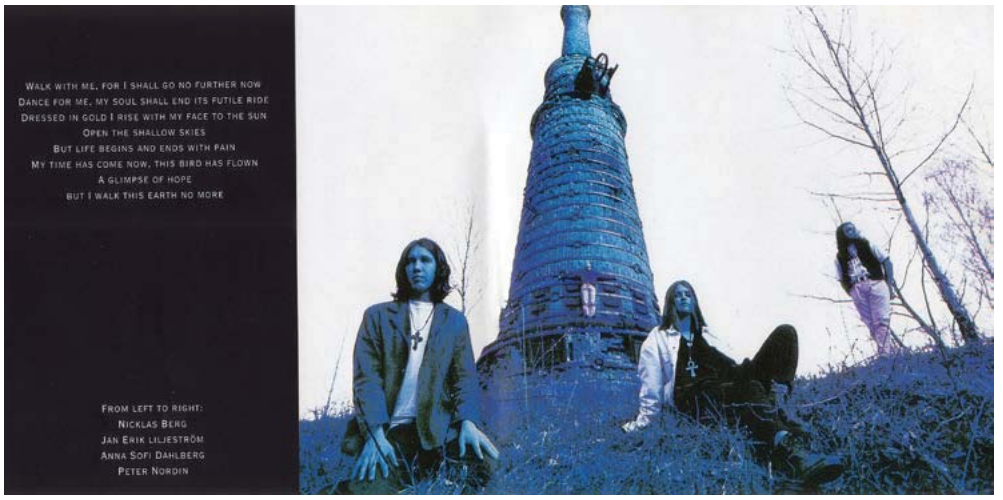
6. *Longing* – 4'50"
Un pezzo acustico e delicato, composto e suonato da Nicklas e Anna Sofi. All'inizio c'era qualche dubbio sull'opportunità di inserirlo o meno nell'album ma alla fine abbiamo pensato che potesse rappresentare un momento di quiete dopo il frastuono degli altri brani.

7. *Wheel* – 7'52"
La colonna sonora di un incubo ricorrente che facevo ogni volta che avevo la febbre. Nell'incubo provavo una strana sensazione, come se avessi gli occhi posizionati dietro il collo. Nicklas all'epoca lavorava per una azienda di trasporti e ha coinvolto un suo collega che suonava la tromba, **Pär Ekström**, facendogli incidere una parte di flicorno. Veramente una bella idea.

Bonus track
Sad Rain (contenuta solo nella versione giapponese dell'album pubblicata nel 1995) – 10'14"
Io, Nicklas e Peter abbiamo iniziato a suonare insieme come cover band dei King Crimson, principalmente del periodo Wetton/Bruford. Poi Nicklas ha comprato un Mellotron e quasi subito ha composto questo pezzo epico, di cui ha registrato una versione in cui cantava e suonava praticamente tutti gli strumenti tranne la batteria. All'epoca non ce la siamo sentita di provarla perché era troppo complicata, e non eravamo sicuri che avrebbe funzionato insieme al resto del materiale. Così l'abbiamo lasciata fuori. A posteriori si è trattato di un errore. Ce ne siamo resi conto quando l'abbiamo registrata tutti insieme nel 1994. Da allora è diventato uno dei pezzi più suonati nei nostri concerti.

i brani di VEMOD sono più immediati. Comunque Nicklas ha iniziato a traferire in digitale i vecchi demo che avevamo registrato in sala prima di entrare in studio e secondo lui sono in un certo senso più autentici rispetto a quanto poi è uscito su Cd. Tornando al discorso sui tempi di registrazione, preferisco incidere le parti vocali con calma in sala prove, dove non devo preoccuparmi del tempo che scorre e dei soldi che sto spendendo.

La maggior parte dei brani di VEMOD sono firmati da te e Nicklas: come funzionava il vostro rapporto di collaborazione dal punto di vista della scrittura musicale?
Tutte le idee principali dei brani sono di Nicklas. Detto questo, ho contribuito con alcune parti in *The Old Man & The Sea* e *Where Solitude Remains*. Tutti i membri del gruppo hanno partecipato attivamente all'arrangiamento delle varie tracce. L'apporto di Anna Sofi ad esempio è stato determinante: dal momento in cui è entrata a far parte della band il processo compositivo è risultato più fluido.



La foto presente nel booklet di VEMOD è stata scattata a Ulvshyttan, Svezia.

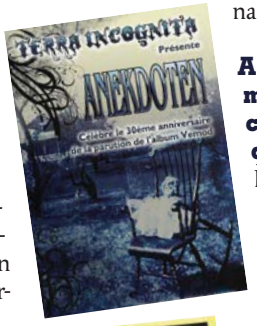
Jan Erik con «PROG Italia» #1 nel 2015.

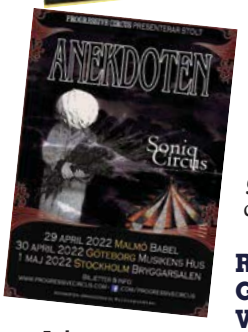
Devo ammettere che quando ho ascoltato VEMOD per la prima volta, la cosa che mi ha colpito maggiormente è stata il suono del basso…

Ero letteralmente ossessionato dal suono di basso di **John Wetton** ai tempi dei **King Crimson**. **Tommy Liljegren**, che ha prodotto il nostro secondo album, mi consigliò di collegare il mio Rickenbacker 4001 a un amplificatore a transistor IC-100 della HH: credo che in realtà sia un amplificatore per chitarra, però mi piace molto il suo sustain. Lo pagai l'equivalente di 150 euro attuali e l'ho utilizzato nei nostri primi cinque dischi. Le casse erano della Malmberg, due da 15".

La cosa non mi sorprende, dato che la prima incarnazione degli Anekdoten (King Edward) era di fatto una cover band dei King Crimson e avete continuato a inserire in scaletta i loro brani durante tutto il tour di VEMOD. Forse anche per questo a un certo punto tutti hanno iniziato a paragonare la vostra musica con quella dei King Crimson, un po' come era successo con alcune band inglesi di inizio anni Ottanta e i Genesis. Non vi siete mai sentiti a disagio o infastiditi da questo paragone?

Non direi, anzi, ci siamo sempre sentiti onorati di essere accostati ai King Crimson, dato che siamo dei grandi fan. Però non appena abbiamo avuto a disposizione abbastanza materiale originale abbiamo subito eliminato le cover dalla nostra scaletta. Comunque in questi giorni ci stiamo preparando per un concerto speciale che si terrà in Quebec, dove il 19 maggio per il festival *Terra Incognita* riproporremo VEMOD per intero e anche qualche cover dei King Crimson. Suonare questi brani dopo trent'anni è come salire sulla macchina del tempo.





In basso: il booklet della stampa giapponese di VEMOD.

A proposito di influenze musicali, ho sempre pensato che The Flow avesse un qualcosa dei Primus…

È vero. Avevamo visto i **Primus** dal vivo al *Roskilde Festival* nel 1991 e ci erano piaciuti un sacco. Anche i **Faith No More** erano notevoli. Questo per dire che non ci limitavamo ad ascoltare i grandi gruppi del passato, ma eravamo aperti anche alle band attuali, che ovviamente influenzavano il nostro modo di suonare e di comporre.

Ho letto che nel 1993 avete eseguito dal vivo diverse volte anche Pilgrims dei Van der Graaf Generator: una scelta coraggiosa per un gruppo privo di un organista e di un fiatista…

La gioventù ci portava a pensare che qualsiasi cosa fosse possibile. Ma onestamente non credo che *Pilgrims* ci venisse bene come i brani dei King Crimson.

Rimanendo in tema Van der Graaf, a mio avviso nei testi di VEMOD c'è qualcosa di Peter Hammill. Sicuramente si tratta di liriche che hanno un valore a sé stante, non soltanto in abbinamento con la musica…

Nel periodo che va dalla fine degli anni Ottanta alla fine degli anni Novanta Peter Hammill è stato il mio cantautore preferito. Riuscivo a entrare in totale sintonia con i suoi testi e anche le sue melodie mi toccavano profondamente, come nessun altro. Attualmente è ancora il mio scrittore preferito, ma non sono più ossessionato dalla sua musica come lo ero trent'anni fa.

Cosa puoi dirmi dell'artwork di copertina e della foto interna presente nel booklet, dove siete ritratti tutti insieme?

Ci piacevano molto le copertine di Hipgnosis o Marcus Keef, e l'utilizzo della pellicola a infrarossi all'inizio degli anni Settanta, ad esempio le cover di ON THE SHORE dei **Trees**, l'omonimo degli **Affinity**, HOUSES OF THE HOLY dei **Led Zeppelin** o la foto interna di PAWN HEARTS dei **Van der Graaf Generator**. C'era un nostro amico che aveva una bella macchina fotografica, così abbiamo comprato due rullini a infrarossi, ci siamo fatti prestare un paio di filtri e siamo andati in questa casa abbandonata per provare a vedere cosa sarebbe uscito fuori. Non sapevamo realmente cosa aspettarci, abbiamo visto le foto solo quando le abbiamo sviluppate: quando avevamo utilizzato un filtro erano venute viola, con l'altro verdi e gialle.

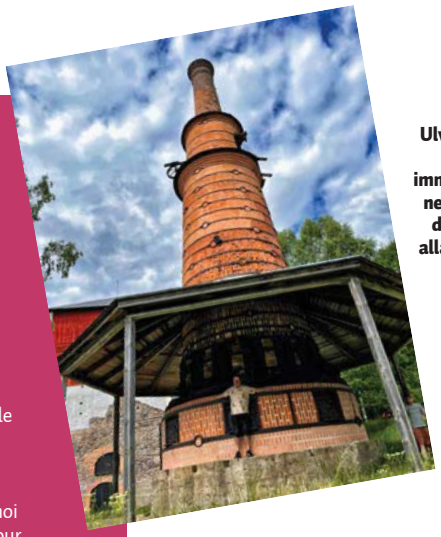
Non bisogna dimenticare che per pubblicare VEMOD avete fondato la vostra etichetta discografica personale: una mossa intelligente e coraggiosa. È

ANEKDOTEN IN ITALIA: 1994

Dopo una ventina di concerti in Svezia tra il 1992 e il 1994 e un'unica data in Norvegia a gennaio, a luglio gli Anekdoten partono per il loro primo mini tour europeo che prevede una data in Germania, una in Svizzera (davanti a un pubblico di sole dieci persone) e due in Italia. Per la band l'approdo nel nostro Paese è una rivelazione, come ricorda bene Jan Erik: "All'epoca in Italia c'erano un sacco di belle riviste musicali e fanzine dedicate al progressive rock. In particolare non posso dimenticare l'aiuto che ci diede **Guido Bellachioma**, anche attraverso le frequenze di Radio Rock. Da quel momento per noi l'Italia è diventata un posto speciale". Durante il tour i quattro musicisti viaggiano in un furgone e dormono in tenda, accampandosi ove possibile: "Siamo arrivati in Italia quando era già sera, le strade erano molto strette e non riuscivamo a trovare un posto dove montare le tende, così siamo stati costretti ad accamparci al buio. Quando ci siamo svegliati, abbiamo scoperto che eravamo proprio sul lago di Como: bellissimo! Lungo il percorso siamo riusciti anche a visitare gli scavi di Pompei e abbiamo campeggiato a Sorrento". Per gli Anekdoten le date in Italia sono due. La prima è quella del 24 luglio al *Progressivamente Festival*, organizzato da Arlequins, che si svolge nella suggestiva cornice dell'anfiteatro di Altomonte, in provincia di Cosenza: una due giorni che oltre al gruppo svedese vede protagonisti anche Mad Crayon, Malibran, Il Trono dei Ricordi, Progetto Osanna e Kraken in the Maelstrom. Il 26 luglio invece la band si esibisce al Parco del Turismo, situato nel quartiere romano dell'Eur, concerto organizzato da Guido Bellachioma e Radio Rock: "Essendo la prima volta che suonavamo in Italia, non sapevamo davvero cosa aspettarci. Ad Altomonte siamo stati ospitati in un hotel molto carino e abbiamo mangiato benissimo. A Roma il pubblico è stato pazzesco, non avevamo mai suonato davanti a così tanta gente prima di quel momento".

24 luglio 1994 – Altomonte, Anfiteatro. Setlist: *Karelia, The Old Man & The Sea, Where Solitude Remains, Here, This Far From The Sky*, Improvvisazione: *The Blow, The Flow, Wheel, Mars*. Bis: *Starless*.

26 luglio 1994 – Roma, Parco del Turismo. Setlist: *Karelia, The Old Man & The Sea, Where Solitude Remains, Here, This Far From The Sky*, Improvvisazione: *Cervello, The Flow, Wheel, Mars*. Bis: *Larks' Tongues In Aspic, Easy Money, Starless*.



Ritorno a Ulvshyttan: la casa immortalata nel booklet di VEMOD alla luce del giorno.

stato complicato occuparsi anche degli aspetti economici e logistici del progetto oltre che della parte strettamente artistica?
All'inizio è stato eccitante spedire tanti Cd in tutto il mondo. Poi ci siamo un po' stancati, ma non abbiamo mai rinnegato la scelta fatta. Ad esempio optando per l'autoproduzione non siamo stati mai costretti a tirare fuori soldi extra per lo studio di registrazione. Se avessimo firmato un contratto con una casa discografica non sarebbe stato così.

All'epoca ti aspettavi che si sarebbe ancora parlato di VEMOD a trent'anni dalla sua pubblicazione?
Eravamo orgogliosi di quanto avevamo realizzato, ma non pensavamo che avremmo venduto più di qualche migliaio di copie. Invece VEMOD è tuttora il nostro album che ha venduto di più e quello più richiesto. Lo abbiamo ristampato da poco in vinile e stiamo preparando una nuova edizione in occasione del suo trentennale: uscirà in autunno.

Se potessi tornare indietro, c'è qualcosa che cambieresti dell'album?
Abbiamo fatto del nostro meglio, ma avevamo poca esperienza e soprattutto un budget ridotto. Mi sarebbe piaciuto avere un po' più di tempo, soprattutto per quanto riguarda le parti vocali. Anche per questo motivo preferisco ascoltare gli altri nostri dischi, che sono più fedeli a quanto ci eravamo prefissati, ma le canzoni di VEMOD sono invecchiate benissimo. C'è una bella dinamica e i pezzi sono ottimi. Che altro potrei chiedere?

«VEMOD È IL NOSTRO ALBUM CHE HA VENDUTO DI PIÙ. STIAMO PREPARANDO UNA EDIZIONE SPECIALE IN OCCASIONE DEL SUO TRENTENNALE CHE USCIRÀ IN AUTUNNO»

THOMAS SODERGREN

Gli Anekdoten nel 1994.

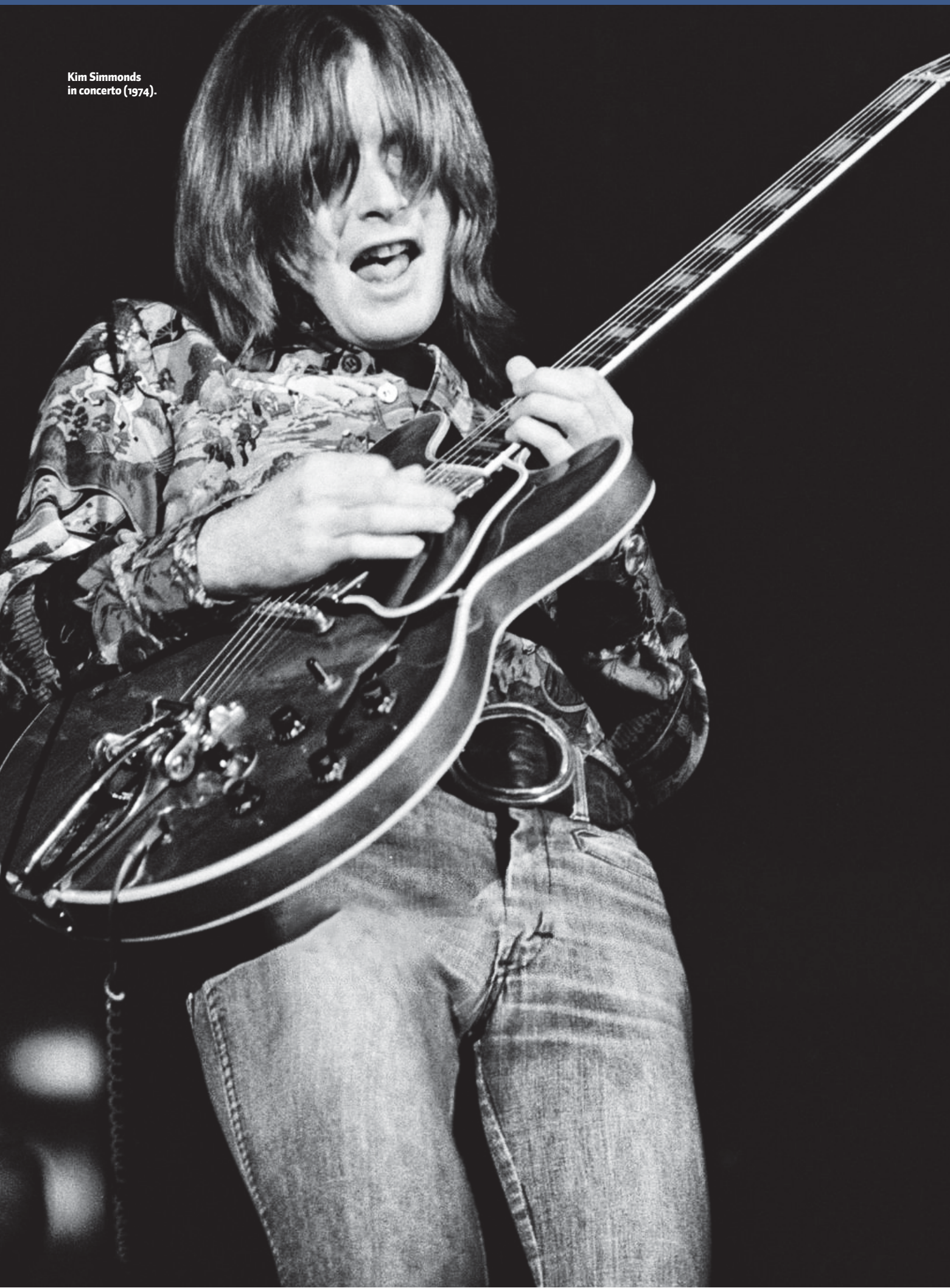
UNA VITA PER IL ROCK BLUES

IL 13 DICEMBRE 2022 È SCOMPARSO IL CHITARRISTA GALLESE **KIM SIMMONDS**, LEADER DEI SOTTOVALUTATI **SAVOY BROWN**, CHE HANNO PORTATO AVANTI SINO ALLA SUA MORTE IL VERBO ROCK-BLUES, INNESTATO DI VARIE CONTAMINAZIONI. IL PERIODO DENOMINATO DECCA YEARS (1967-1978), IL PIÙ CREATIVO, È QUELLO CHE PRENDIAMO IN ESAME.

Testo: **Giovanni Loria**

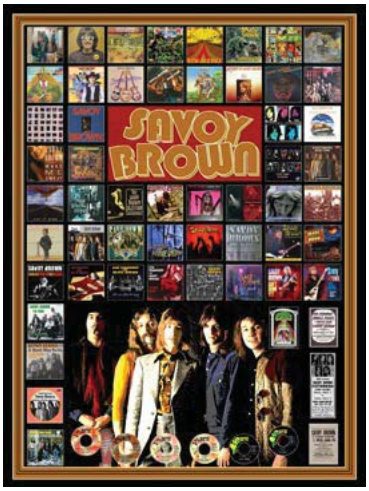
Quando si parla di rock-blues, alcuni nomi vengono inevitabilmente alla mente per primi. **John Mayall** è considerato in modo unanime il padrino del blues revival britannico, tramite il leggendario primo album dei **Bluesbreakers** (1966), che inaugura la breve ma fortunata stagione di una vitaminizzata versione della "Musica del diavolo" in Gran Bretagna. Quel disco consegna definitivamente alla meritata fama da rockstar Sua Maestà **Eric Clapton**, già rivelatosi tra le fila degli **Yardbirds**, e sempre dalla corte di Re Mida Mayall provengono **Peter Green** e **Mike Fleetwood** quando edificano i **Fleetwood Mac**, presto raggiunti dall'ennesimo alunno del mentore di Macclesfield, **John McVie**. Impossibile poi dimenticare **Alvin Lee**, capace di coniugare le scale blues a velocità supersonica, oppure **Alexis Korner**, altro talentuoso pigmalione delle dodici battute, e persino eroi underground come **Tony McPhee** dei primi **Groundhogs** (prima che irrorassero di psichedelia il blues delle origini) o **Stan "The Man" Webb** degli adorabili **Chicken Shack**. Pochi però paiono ricordarsi di un artigiano come **Kim Simmonds**, troppo schivo per darsi arie da rockstar, troppo umile per autodefinirsi artista, ma per chi scrive uno dei migliori chitarristi della sua generazione, capace di consacrare l'intera carriera al blues e alle sue contaminazioni, con onestà e dedizione e quasi sempre lontano dalle luci dei riflettori, attraverso una interminabile serie di dischi, concerti e cambi di formazione. Nato in Galles il 5 dicembre 1947, Kim si trasferisce in tenera età a Londra al seguito della famiglia. È la collezione di dischi del fratello maggiore Harry a indottrinarlo verso il blues. Impara presto a suonare la chitarra. Non ha ancora 18 anni quando forma la **Savoy Brown Blues Band** assieme all'armonicista **John O'Leary**, conosciuto mentre attendono entrambi frementi l'apertura pomeridiana di Transat Imports, uno dei tanti negozi di dischi di Soho. Kim Simmonds: "Scegliemmo questa sigla perché univa l'eleganza del Savoy, nome di un prestigioso albergo e di una nota casa discografica rhythm and blues, alla semplicità di Brown, uno fra i cognomi inglesi più comuni". La prima formazione viene completata da **Trevor Jeavons** (tastiere), **Ray Chappell** (basso), **Leo Mannings**

> **«Le mie influenze? Muddy Waters. Come chitarristi Otis Rush e Freddie King. Poi i chitarristi britannici come Eric Clapton e Mick Green»**
> Kim Simmonds



Kim Simmonds
in concerto (1974).

(batteria) e dal cantante **Bryce Portius**; questi ultimi due sono ragazzi di colore, il che rende *ipso facto* la neonata band come una delle primissime formazioni multirazziali del Regno Unito. Quasi subito l'inadeguato Jeavons viene rimpiazzato da **Bob Hall**, che collaborerà con i Savoy sino alla fine degli anni Sessanta senza mai farne ufficialmente parte: il Ministero dell'Interno, del quale era dipendente, non avrebbe probabilmente apprezzato la sua, ai tempi discutibile, doppia vita! È Harry Simmonds, loro primo manager, ad avere un'intuizione geniale: affittare il piano superiore di un pub nel quartiere di Battersea, il Kilroy's, che viene adibito a sala prove. I musicisti non soltanto si ritrovano quotidianamente per suonare, ma affinano ulteriormente il proprio amalgama tenendo concerti ogni settimana nella medesima sala, presto ribattezzata Nag's Head, riuscendo con i tagliandi d'ingresso a ripagarsi le spese di affitto! Fra gli appassionati che si ritrovano regolarmente al Nag's Head c'è **Mike Vernon**, che gestisce una piccola etichetta, la Purdah, tramite la quale licenzia l'esordio discografico di Kim e compagni, il singolo *I Tried*, registrato nell'agosto 1966, stesso mese in cui al Klooks Kleek i Savoy Brown aprono per i **Cream**, al primo concerto della loro carriera. Altri brani tratti dalle medesime session del 45 giri verranno pubblicati dalla Immediate nel 1968 sui due volumi di BLUES ANYTIME: AN ANTHOLOGY OF BRITISH BLUES.



Collage di immagini in chiave Savoy Brown.

SHAKE DOWN (1967)

A febbraio del 1967, con il chitarrista **Martin Stone** al posto di O'Leary, i nostri, ormai rodatissimi, incidono tre nuove canzoni negli studi della Decca a West Hampstead. I brani resteranno purtroppo inediti, ma conducono al contratto con la celebre label, consentendo ai Savoy Brown di diventare compagni di etichetta di Rolling Stones, Them, Small Faces, Tom Jones, Bluesbreakers e Ten Years After fra i mille altri. A settembre, con la produzione del mentore Vernon, esce l'album di esordio: un lavoro a tratti fin troppo legato dai lacciuoli dell'ortodossia blues, ma altrove comunque eccitante, soprattutto negli echi blandamente psichedelici di *Shake 'Em On Down*, nella lenta e vibrante *I Smell Trouble*, oppure nei classici *Pretty Woman* e *Rock Me Baby*. L'album consta di dieci standard blues dei neri americani, tre dei quali del maestro **Willie Dixon**, accompagnati da un solo brano originale, il non riuscitissimo strumentale *The Doormouse Rides The Rails*, firmato da Stone. Nonostante il nome dei Savoy Brown sia già fra i più caldi dell'underground londinese, il disco vende pressoché nulla, tanto che la Decca neppure si periterà di pubblicarlo negli Stati Uniti, spingendo l'ingombrante Harry Simmonds a obbligare il fratello (dopo averlo addirittura minacciato di licenziamento alla fine di un giro di concerti in Danimarca!) ad avventurarsi nella composizione di brani propri, e di liberarsi altresì dei compagni di viaggio.

GETTING TO THE POINT (1968)

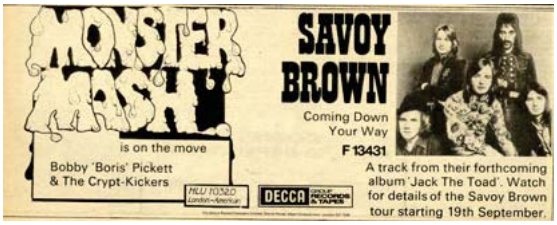
Nell'arco di poche settimane dall'esordio, i Savoy Brown (che hanno eliminato la dicitura Blues Band dal *moniker*) hanno già cambiato pelle quasi completamente. Rimangono solo Simmonds e Hall, mentre i nuovi arrivati sono il cantante **Chris Youlden**, il secondo chitarrista **"Lonesome" Dave Peverett**, il batterista **Hughie Flint** (ex Bluesbreakers) e il bassista **Bob Brunning** (membro dei primissimi Fleetwood Mac). La sezione ritmica resta giusto in tempo per incidere del singolo *Taste And Try (Before You Buy)*, che evidenzia le buone capacità di scrittura del nuovo cantante, che per una breve stagione sembra quasi affiancare Kim nella leadership del gruppo. Nel corso di quel tumultuoso periodo, sono in parecchi ad alternarsi dietro ai tamburi: fra loro persino un giovanissimo **Bill Bruford**, che resiste per appena tre concerti nel gennaio 1968, pagato cinque sterline a sera, prima di venire licenziato dall'inquieto Simmonds che anni dopo commenterà laconico: "Non ho studiato teoria musicale, e ancora oggi posso solamente dire che Bill era un ottimo musicista e un bravo ragazzo, con la pretesa però di suonare pattern complicati e invadenti, invece di limitarsi a tenere il tempo". Trovata finalmente una base ritmica stabile con l'ingresso di **Rivers Jobe** (bassista degli **Anon**, formazione pre Genesis con **Mike Rutherford**, **Anthony Phillips**, **Richard MacPhail**) e **Roger Earl** (poi batterista e colonna dei **Foghat**), i Savoy Brown tornano in studio agli ordini di Vernon per registrare, nell'arco di poche settimane, il secondo full length. Dal punto di vista compositivo siamo ancora dalle parti del blues tradizionale, ma l'istrionismo di Youlden, che privilegia le tonalità basse, e la chitarra di Kim, sicuramente più selvaggia rispetto al debutto, rendono GETTING TO THE POINT godibile e graffiante, soprattutto nel crescendo dell'inquietante *Mr. Downchild*, o nell'audace solismo degli strumentali *The Incredible Gnome Meets Jaxman* e *Getting To The Point*. Negli USA viene pubblicato con una copertina differente, mentre la prima versione in Cd (1990) è arricchita da tre bonus track, prelevate dai singoli d'epoca.

BLUE MATTER (1969)

Nel 1968 i SB hanno a malapena il tempo di respirare. I tempi del Nag's

Copertine ed etichette dei primi quattro album dei Savoy Brown. La quarta e la quinta immagine da sinistra sono due versioni diverse di GETTING TO THE POINT.

Head sono finiti, ma la band si esibisce in tutto il Regno Unito a cadenza quasi quotidiana, e i pochi giorni esenti da concerti vengono utilizzati per registrare materiale in qualunque studio disponibile. Harry Simmonds è infatti riuscito a organizzare il loro primo tour americano, previsto per l'inizio dell'anno seguente. L'idea è di farlo coincidere con una nuova uscita discografica per aumentare l'interesse attorno al gruppo. Ma siccome le composizioni registrate in studio non bastano, viene deciso che il terzo album avrà un'ampia sezione dal vivo, tratta dal concerto al College of Education di Leicester del 6 dicembre, uno dei primi con il nuovo bassista Tony/Tone Stevens; concerto al quale non prende parte l'influenzato Youlden, avvicendato per l'occasione da Lonesome Dave, che fa una più che dignitosa figura come cantante di scorta. Pur se assemblato nell'arco di varie session, BLUE MATTER si rivela omogeneo, iniziando a irrobustire il blues nel boogie quasi ossessivo di *Don't Turn Me From Your Door* e *Louisiana Blues*, rivelandosi ancora devoto alle dodici battute su *Tolling Bells* o nella swingata *She's Got A Ring In His Nose*. Decisamente atipico invece l'opener *Train To Nowhere*, sorta di "deserto dei tartari in chiave" musicale, che infatti ispira un angosciante senso di attesa verso qualcosa di ineluttabile, che però, a conti fatti, non si manifesta compiutamente. L'album esce nella primavera 1969, verso la fine del tour americano che dura tre mesi pieni, partendo dall'esordio assoluto negli USA del 24 gennaio al The Scene di New York. Kim e compari si trovano a condividere il palco con gente come **Chuck Berry**, **Janis Joplin**, **Van Morrison**, **Blood Sweat & Tears**, **Tina Turner** e il vecchio amico John Mayall, per il quale avevano già più volte aperto in Gran Bretagna.



Pubblicità della Decca per il singolo *Coming Down Your Way*, tratto dall'album JACK THE TOAD.

Articolo dalla rivista «Mexico Canta» (novembre 1972).

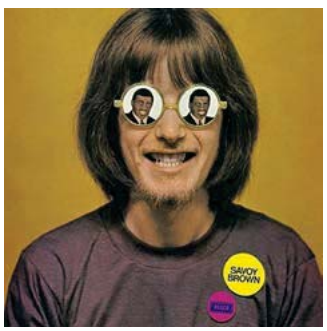
I Savoy Brown sulla stampa internazionale. Da sinistra: «Ciao 2001» (1972), «Guitar Player» (1975) e «Mexico Canta» (1972).

A STEP FURTHER (1969)

"Cominciammo a ingranare in America – racconterà in seguito Simmonds – quando indurimmo il sound, anche assemblando una sorta di medley di brani celebri, creando un interminabile boogie, dove suonavo diversi assolo". Ed è proprio una versione dal vivo del *Savoy Brown Boogie* (peraltro eseguita in Gran Bretagna a maggio) che occupa la seconda facciata di A STEP FURTHER, ancora una volta assemblato in fretta e furia. Il medley stravolge i brani più eterogenei, dalla *Purple Haze* hendrixiana a *Little Queenie* di Chuck Berry, terminando in gloria con un'improbabile *Hernando's Hideaway*, che nella versione originale è un tango tratto dal musical *The Pajama Game* del 1954, composto da Jerry Ross e Richard Adler. Più debole la parte in studio, in cui spicca *I'm Tired*, firmata da Youlden e destinata a diventare una delle canzoni più note del gruppo, con tanto di sezione fiati. A fine giugno Kim e compagni ripartono per gli USA, restandovi per altri tre mesi, prima di completare un altro anno da stakanovisti in UK, per un lungo tour assieme ai Jethro Tull, impegnati nella promozione di STAND UP.

RAW SIENNA (1970)

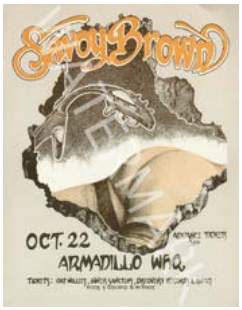
È un momento importante nella storia dei Savoy Brown, perché segna il punto di non ritorno per uno dei suoi elementi più carismatici. Chris Youlden investe gran parte della sua reputazione su questo album, per il quale scrive la gran parte dei brani (sei su nove). La chitarra di Simmonds è tagliente e ispirata, ma messa alquanto in ombra dai pesanti arrangiamenti di fiati e orchestra imposti dal cantante su gran parte delle canzoni. Questa scelta penalizza le pur promettenti *Master Hare* (paradossalmente, uno strumentale), *Needle And Spoon* e *I'm Crying*. Un paio di episodi evidenziano la vena da crooner del vocalist, mentre su *A Little More Wine* si avverte la tentazione boogie, tenuta però a freno da una chitarra slide piuttosto datata. *A Hard Way To Go* è un buon singolo, dal distinto afrore garage pop, ma nel complesso il disco, seppur gradevole, appare colto a



metà del guado. Con il senno di poi potremmo dire che Youlden si sia giocato le sue carte, che non sono risultate vincenti. E così, alla fine di un altro tour americano, nel maggio 1970 il cantante abbandona, tentato da una carriera solista, che però, dopo un paio di godibili uscite sempre sotto l'egida della Decca si inabissa ingloriosamente intorno alla metà del decennio. Il primo è NOWHERE ROAD del 1973, dove appaiono musicisti eccellenti come **Chris Spedding** alla chitarra (Nucleus), **Roy Babbington** al basso (Soft Machine, Nucleus), **Pete Wingfield** alle tastiere (Keef Hartley Band), **Danny Kirwan** alla chitarra (Fleetwood Mac). Il secondo s'intitola CITYCHILD e vede l'apporto, tra gli altri, di **Jack Mills** alla chitarra (Brian Auger's Oblivion Express), **Anna Peacock** ai cori (Cat Stevens, Van Morrison), **Rosko Gee** al basso (Can, Traffic), ancora Wingfield alle tastiere. I Savoy Brown perdono quindi un valido compositore e un cantante estremamente carismatico (seppur tecnicamente non dotatissimo), autentico personaggio con il suo look da dandy sfoggiato sul palco: tuba, mantellina, l'immancabile sigaro e l'espressione perennemente imbronciata, in opposizione alla gaudente immagine dei giovani compagni di merende.

LOOKING IN (1970)

Simmonds sceglie di proseguire come quartetto, avendo già in casa il sostituto di Youlden, ovvero Lonesome Dave Peverett. LOOKING IN esce a stretto giro di posta, sesto album del gruppo nell'arco di poco più di tre anni, evidenziando un suono mai così heavy, perfettamente in linea con quanto il pubblico americano desidera. La band è infatti amatissima negli States, mentre resta un'entità di secondo piano in UK, leit motiv che durerà per diversi anni, tanto che gruppi per i quali saranno costretti ad aprire a casa loro suoneranno regolarmente di supporto a Simmonds & Co. negli USA. Se *Take It Easy* o *Money Can't Save Your Soul* sono dei rock/blues piuttosto tradizionali, il riff puramente hard rock di *Poor Girl* o l'interminabile catarsi chitarristica di *Leavin' Again* gettano un ponte nella direzione del pubblico dei Led Zeppelin. Una bastardizzazione per i puristi, una naturale progressione per gli esegeti… semplicemente grande musica per chi scrive. Mentre Kim suona, ed è ormai da molti considerato un guitar hero, il fratello Harry si erge a padre padrone, scontentando pesantemente gli altri membri. Lonesome Dave racconterà che "dopo due anni interi di tour massacranti, non avevo nemmeno i soldi per pagare l'affitto". Così a fine anno lui, Earl e Stevens abbandonano, proseguendo come Foghat assieme a **Rod Price**, ex chitarrista dei Black Cat Bones, assurgendo a formazione di grande successo in America lungo l'intero corso degli anni Settanta, con la stessa miscela di hard, blues e boogie contrabbandata sul loro ultimo lavoro assieme a Kim.



Dall'alto: San Diego (10 gennaio 1970), Detroit (9 aprile 1969), Austin (22 ottobre 1975).

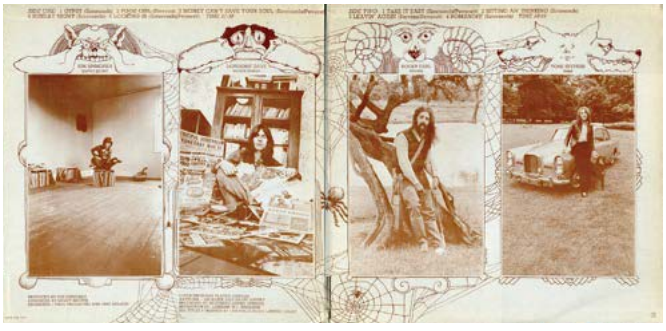
Da sinistra: RAW SIENNA, gatefold e front di LOOKING IN.

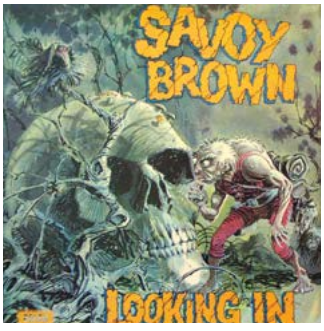
STREET CORNER TALKING (1971)

I fratelli Simmonds non battono ciglio e, forti di un nome ormai affermato, edificano una nuova versione della band, pronta ad affrontare l'ormai consueta trasvolata oceanica, programmata per il primo trimestre del 1971. Vengono dunque accolti nei ranghi il tastierista **Paul Raymond**, reduce dai Chicken Shack (nei quali aveva avvicendato **Christine Perfect**, destinata a trovare fama e marito tra le fila dei Fleetwood Mac), il bassista **Andy Pyle** e il batterista **Ron Berg**, affiatata sezione ritmica reduce dallo scioglimento dei **Blodwyn Pig**, e come cantante viene ingaggiato il carneade **Pete Scott**. Una lineup talmente volatile che al rientro dagli Stati Uniti solo Raymond viene confermato, anche se, come vedremo, un paio di musicisti incroceranno nuovamente l'intricatissimo albero genealogico dei Savoy Brown. È proprio Raymond a proporre a Kim l'ingaggio di **Dave Bidwell** (batteria, poi nei progressivi Headwaiter di Doug Ferguson, ex Camel) e **Andy Silvester** (basso), che avevano suonato con lui nei Chicken Shack, mentre **Dave Walker**, nuovo cantante, arriva dal circuito dei club di Birmingham. Il rinnovato nucleo entra subito in studio di registrazione, parte in agosto per un altro giro di concerti americani, e a settembre arriva nei negozi l'album numero sette, caratterizzato dalla splendida copertina di **David Anstey** (The Moody Blues, Mellow Candle, Khan, Caravan, Chicken Shack), che aveva peraltro firmato il suo capolavoro nell'irresistibile incrocio fra horror e ironia del precedente LOOKING IN. Raymond si rivela compositivamente un ottimo partner di Simmonds, arricchendo inoltre il sound con frequenti assolo di tastiere. *Tell Mama* è un singolo semplice e azzeccatissimo, con un grande lavoro del chitarrista alla slide. *All I Can Do* è un lento blues al cardiopalmo, *Can't Get Next To You*, cover dei **Temptations**, è un midtempo irresistibile che strizza inevitabilmente l'occhio al funk, mentre *Wang Dang Doodle*, pur se pericolosamente vicina al suono dei **Doors**, è il boogie costruito per infuocare i palchi di oltreoceano. Un grande lavoro, fra i migliori della sterminata discografia del gruppo, e appare adeguato il commento di Walker che affermerà: "Prima che entrassimo noialtri, i Savoy Brown erano una grande blues band. Con questa formazione, sono diventati una grandissima rock band!".

HELLBOUND TRAIN (1972)

Evento più unico che raro, Savoy Brown riesce a pubblicare due 33 giri consecutivi con la medesima formazione. Un'altra iconica illustrazione



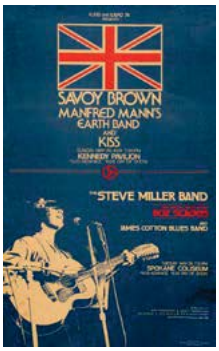


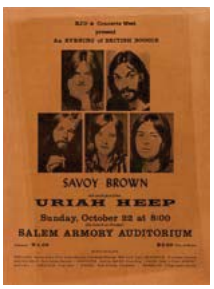
di copertina del talentuosissimo Anstey (che nel tempo per i SB realizza, oltre ai tre citati, A STEP FURTHER, BLUE MATTER, JACK THE TOAD, SKIN 'N' BONE), soprattutto un altro centro pieno al momento di posizionare l'album sullo stereo. Appare vieppiù democratica la spartizione dello spazio, negli arrangiamenti e negli assolo, fra chitarra e tastiere. È un album non Simmonds-centrico, ma i tasti d'avorio di Paul Raymond sono ben lungi dall'ammorbidire il suono, che resta profondamente intriso nel blues. Spiccano la voce maschia di Walker, probabilmente il miglior cantante nella storia del gruppo; il basso che, come da tradizione settantiana, oscilla fra l'intrigante (*It'll Make You Happy*) e il pulsante; la sofferta intensità di *Lost And Lonely Child* ma soprattutto l'emozionante crescendo della title-track, una delle canzoni più affascinanti mai partorite dall'ispirato pennino di Kim. L'introduzione è delegata alla sezione ritmica, con il basso psichedelico di Silvester e il timing perfetto di Bidwell, con l'andamento del brano, quasi ossianico e angoscioso. Il finale catartico, gestito da un Simmonds quasi trasfigurato nel suo solismo, con tanto di *climax* improvviso come il finale, volutamente troncato dal perfido **Roy Thomas Baker**, futuro produttore deluxe al servizio dei **Queen**, qui nel ruolo di ingegnere del suono. Il disco viene portato in tour per gli States assieme a **Long John Baldry** e ai Fleetwood Mac, un giro di concerti appropriatamente intitolato *The British Are Coming*.

LION'S SHARE (1972)

Alla fine di aprile 1972, il gruppo torna in Europa per un breve periodo di riposo, senza comunque farsi mancare un paio di apparizioni in altrettanti festival tedeschi il mese successivo. Nel più totale rispetto dei ritmi massacranti imposti dalla discografia dell'epoca, a luglio è già tempo di registrare il nuovo album nei Trident Studios londinesi. Andy Pyle è rientrato nei ranghi al posto di Silvester, mentre LION'S SHARE, nonostante il titolo, non vede alcun membro fare 'la parte del leone' rispetto agli altri. Gli assolo di Simmonds sono infatti puntuali ma non travalicano mai la struttura della canzone, il piano fa da costante accompagnamento, il profondo timbro di Walker è un ulteriore atout e lungo i solchi del vinile si succedono brani più assimilabili all'hard, come *Second Try*, *So Tired* e *Shot In The Head*, che sembra quasi anticipare suggestioni AC/DC, il che è comprensibile, dato che è firmata da George Young, fratello maggiore di Angus e Malcolm, leader negli anni Sessanta degli Easybeats. Più spesso però ci troviamo al cospetto delle originarie, rassicuranti impalcature blues/rock, come nella lenta *The Saddest Feeling* e soprattutto nella colossale *Love Me Please*, disperata ode di amore non corrisposto, perfetta palestra d'ardimento per temerarie scorribande strumentali e interpretazione strappalacrime del barbuto frontman. Walker firma invece *Denim Demon*, che pare costruita *ad hoc* per essere eseguita nei piccoli club dai palchi microscopici, mentre alcol e sudore scorrono a fiumi assieme al buonumore.

Dall'alto: Spokane/ Washington (26 maggio 1974), San Diego (10 marzo 1971), Indianapolis (29 luglio 1973).





LOOKING IN, STREET CORNER TALKING, HELLBOUND TRAIN.

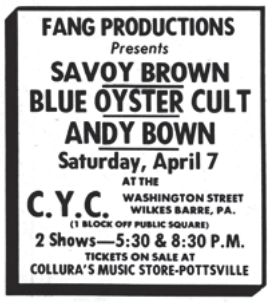
JACK THE TOAD (1973)

Arrivati a questo punto, non vi sorprenderà più leggere che, al momento di portare in tour LION'S SHARE, Walker ha già salutato la compagnia per unirsi ai Fleetwood Mac. Con loro inciderà solamente un album, il non indimenticabile PENGUIN (1973), prima di unirsi addirittura ai **Black Sabbath** per qualche settimana all'inizio del 1978, e ritornare a fronteggiare i Savoy Brown (con altri tre dischi all'attivo) nella seconda metà degli anni Ottanta. A sostituirlo è **Jackie Lynton**, che racconta: "Suonavo qualche data per pochi spiccioli in giro per i pub di Londra, e per arrotondare facevo il pittore edile. Anzi, guadagnavo soprattutto in quel modo, visto che ho avuto la fortuna di lavorare a casa di **John Lennon** che mi ha pagato molto più di quanto ho guadagnato in un anno con i Savoy Brown!". Lynton non è un gran cantante, ma porta in dote un carisma proletario affine a quello di **Alex Harvey** o **Gary Holton** degli Heavy Metal Kids; e soprattutto un bel mucchio di canzoni, che vanno a costituire l'ossatura del nuovo disco. Tra queste la migliore è *Just Cos You Got The Blues Don't Mean You Gotta Sing*, geniale fin dal titolo, mentre *Endless Sleep* è quella con la migliore performance solista di Simmonds, che per la prima volta si cimenta come cantante, nella mediocre *Ride On Babe*. Onestamente, non uno dei capitoli migliori della saga dell'*act* britannico, funestato da problemi già in studio di registrazione, dove il poco affidabile Bidwell viene infatti rilevato dal cavallo di ritorno Ron Berg, mentre **Dave Tedstone** viene aggiunto come secondo chitarrista per i concerti. Alla fine di un tour inglese di supporto agli **Status Quo**, Kim ne ha abbastanza e decide di sciogliere i Savoy Brown.

BOOGIE BROTHERS (1974)

L'idea dei fratelli Simmonds è mettere assieme una allstar band, con altri pezzi grossi del giro rock/blues inglese. A Kim si uniscono **Stan Webb**, che ha messo in pausa i Chicken Shack per l'ennesima volta, e **Miller Anderson**, già al servizio qualche anno prima dell'ottima **Keef Hartley Band** (procuratevi almeno HALFBREED del 1969, primo di una mezza dozzina di godibilissimi lavori all'insegna del blues più "brassato" e progressivo). Anderson porta in dote anche una sezione ritmica nuova di zecca, composta da **Jim Leverton** (basso, prima con **Fat Mattress** e **Juicy Lucy**, poi con **Rory Gallagher** e **Caravan**) ed **Eric Dillon** (batteria, anche lui nei

Fat Mattress di **Noel Redding**, ex dell'Experience di Jimi Hendrix), con lui nei poco fortunati **Hemlock**, che avevano suonato prima dei Savoy Brown nel precedente tour americano. L'album che ne consegue è sicuramente buono, all'insegna della perfetta fusione fra hard, boogie e blues. Il progetto parte con il piede sbagliato, perché la Decca, che considera i Savoy Brown una sorta di prolifica gallina dalle uova d'oro, impone a Kim e ai suoi nuovi accoliti di rispolverare l'antica sigla. Inoltre, i galli nel pollaio sono troppi, con tre chitarristi abituati a spadroneggiare e qui costretti a convivere. Il tour americano, di supporto ai **Deep Purple** Mark III (e con gli ottimi **Tucky Buzzard** in apertura), è foriero di tensioni, che portano la band a essere talvolta surclassata dagli esordienti **Kiss** nella seconda metà del giro, che ha termine con tre date in Alaska. E così, dopo l'ultima esibizione londinese (Roundhouse, 13 luglio), anche la parentesi BOOGIE BROTHERS ha termine, lasciando come testamento un pugno di buone canzoni, in gran parte scritte e cantate da Anderson, con *Highway Blues* e la torrenziale title-track sugli scudi. Webb già ad agosto è attivo con il suo nuovo, effimero progetto, **Broken Glass**, mentre Anderson torna a far lega con Keef Hartley nei **Dog Soldier**. In autunno, Simmonds ha già richiamato alla base Raymond, Bidwell e Tedstone, completando l'ennesima versione del gruppo con il bassista **Andy Rae**, reduce dai **Rare Bird** di BORN AGAIN (1974).



Dall'alto: Richfield/ Ohio (27 ottobre 1978), Austin/ Texas (3 agosto 1976), Scranton/ Pennsylvania (7 aprile 1973).

LION'S SHARE, JACK THE TOAD, BOOGIE BROTHERS, WIRE FIRE, SKIN 'N' BONE, AVAGE RETURN, BLUES ALL AROUND.

WIRE FIRE (1975)

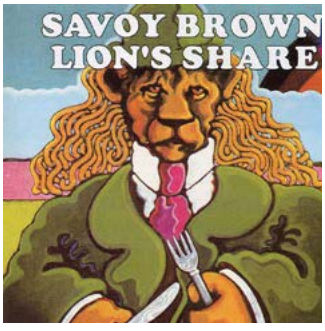
Nel marzo 1975, Tedstone viene licenziato e non sostituito: lo sfortunato chitarrista ha dunque fatto parte dei Savoy Brown in due distinte occasioni senza aver mai realizzato un album. Kim decide di ripristinare la collaudata partnership con Raymond, scrivendo e producendo assieme a lui il nuovo materiale, oltre a dividere con il tastierista (che dal vivo si cimenta anche con la chitarra ritmica) le parti vocali. In estate si tengono le registrazioni, nel corso delle quali, come già accaduto due anni prima, Bidwell, ormai fiaccato da una conclamata tossicodipendenza, è costretto ad abbandonare. Morirà due anni dopo, mentre dietro ai tamburi si sistema l'affidabile **Tommy Farnell**, già transitato nei folk heroes **Fairport Convention**. WIRE FIRE, ufficialmente accreditato a nome Savoy Brown *featuring* Kim Simmonds, è un altro prodotto riuscitissimo, certo non ascrivibile al blues tradizionale e di conseguenza snobbato dai puristi dal sopracciglio perennemente aggrottato. Del blues c'è solamente la scocca, ma l'ardimentosa chitarra solista del leader oltrepassa agilmente il confine con l'hard rock, segnatamente nei tre brani *monstre* della raccolta: la sofferta *Hero To Zero*, l'incandescente *Born Into Pain* e *Ooh What A Feeling*, venata di gospel. Peraltro, proprio nei brani migliori si affaccia discreto, e non dichiarato nelle note di copertina, l'accompagnamento di fiati, lontano anni luce da quello, invadente ed un po' antiquato, dei tempi di RAW SIENNA.

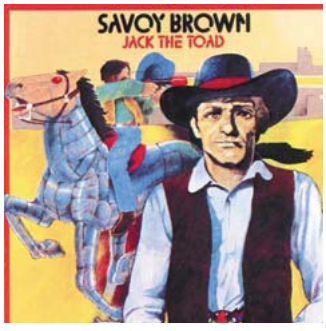
SKIN 'N' BONE (1976)

È un lavoro stilisticamente affine al precedente, più bluesy che blues, se mi passate il sofismo. Un album ancora una volta ottimo, fra i più consigliabili a chi non si conforma all'ortodossia della "Musica del diavolo", apprezzandola maggiormente quando è irrorata dal sangue caldo di una chitarra solista tracotante e in odore di rock duro. Insomma, dalle parti di **Bad Company** o dei primi **Whitesnake**, se soltanto fossero già esistiti. I ritmi lenti di *This Day Is Gonna Be Our Last* offrono l'intelaiatura ideale per le scorribande elettriche di un Simmonds in gran forma, per non parlare della title-track calda e sensuale, che si scatena ulteriormente in zona Cesarini. Come ai vecchi tempi di BLUE MATTER e A STEP FURTHER, gran parte della seconda facciata è registrata dal vivo, con *Walkin' And Talkin'* tratta da un concerto dell'anno prima al The Agora di Cleveland: la prima metà del brano presenta uno degli assoli più intimidatori del biondo axeman gallese, che nella seconda parte, mentre la tensione inevitabilmente scema, si disimpegna spregiudicatamente anche all'armonica. Ah, come non farsi mancare l'ennesimo turnover all'interno della formazione? Il nuovo bassista è infatti **Ian Ellis**, che qualche anno prima aveva pubblicato tre dischi alla guida dei **Clouds**, una fra le tante e, misconosciute proposizioni progressive d'Albione.

SAVAGE RETURN (1978)

Verso la fine del 1976, Raymond abbandona la band per unirsi alla più redditizia navicella spaziale degli **UFO**, tra le cui fila consoliderà per molti anni il suo ruolo di "utility man". Kim, per la prima volta in carriera, si prende un lungo periodo di riposo, che la Decca tampona facendo uscire nel 1977 la raccolta THE BEST OF SAVOY BROWN, destinata al solo mercato americano: d'altronde è già dai tempi di BOOGIE BROTHERS che gli Lp del gruppo non vengono più pubblicati in Inghilterra, a testimonianza del fatto che la band punta ormai le proprie *fiches* solamente sulla ben più ricettiva piazza a stelle e strisce. Per la prima volta nella loro storia, i Savoy Brown sono liofilizzati in versione power trio, con





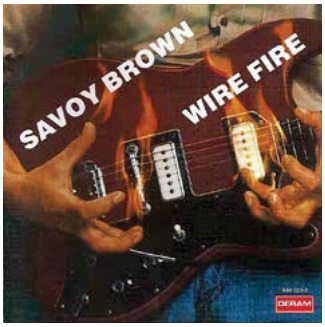
Simmonds, Farnell ed Ellis, quest'ultimo cooptato nel duplice ruolo di bassista e cantante. Il nuovo album vira ancor più decisamente verso l'hard rock, una scelta ben precisa legata al maggiore appeal che quel genere sta riscuotendo in America, con tanto di tour di supporto ai lanciatissimi AC/DC. Canzoni come la maliziosa *Don't Do It Baby*, *Do It*, la sincopata *Walk Before You Run* e soprattutto la penetrante *Double Lover* sono gli ennesimi assi nella manica dei Savoy Brown che, nonostante i continui cambi di formazione, riescono sempre a rimanere su livelli più che buoni. Dopo il concerto alla Warehouse di New Orleans (19 ottobre), Kim licenzia i due gregari e si trasferisce definitivamente negli Stati Uniti, mentre la London, sussidiaria americana della Decca che aveva licenziato gli ultimi lavori dei nostri eroi, fallisce. Simmonds si ritrova quindi da solo, in terra straniera, senza contratto e senza musicisti: è la fine?

> «Howlin' Wolf, Lonnie Mack, Eric Clapton, Peter Green, Matt Murphy e Willie Dixon sono tra i miei artisti preferiti»
> Kim Simmonds

EPILOGO

La fine, per fortuna, è ben lontana. Il 1978 ha semplicemente concluso la prima fase della longeva carriera dell'irriducibile formazione, che si trasforma da inglese in americana tout-court. Seguiranno molti altri album, fra i quali vale almeno la pena di segnalare il notevole doppio dal vivo GREATEST HITS – LIVE IN CONCERT (Townhouse, 1981), la consueta sequela di mutamenti di organico e l'ancor più prevedibile, interminabile serie di concerti, prevalentemente negli States ma con frequenti ritorni nel Vecchio Continente (inclusi tre brevi tour italiani, nel 1997, nel 2000 e ancora nel 2008). Ci sarà soprattutto, dopo la sbornia hard rock durata per gran parte degli anni Settanta e l'inizio del decennio seguente, un ritorno al blues tradizionale, quello delle origini, quasi una sorta di chiusura del cerchio. Nell'ottobre 2021 Kim Simmonds e i Savoy Brown suonano il loro ultimo concerto, al Magic Bag di Ferndale (Michigan). Un anno più tardi, il 13 dicembre 2022, pochi giorni dopo aver compiuto 75 anni, Kim Simmonds si spegne, fiaccato da un tumore al colon. Con le ultime forze ha fatto in tempo a registrare il trentesimo album in studio della sua creatura. BLUES ALL AROUND vede la luce il 17 febbraio 2023. È l'ultimo atto della storia, durata 53 anni, di questa piccola grande, e mai troppo lodata, formazione, veicolo espressivo di uno fra i musicisti più sinceri, talentuosi e sottovalutati di tutta la storia del rock.

Savoy Brown Blues Band (1967).



I Gentle Giant 1972. Da sinistra Kerry Minnear, Gary Green, Ray Shulman, al centro Derek e Phil Shulman, in basso John Weathers.

Il quinto album dei **Gentle Giant**, IN A GLASS HOUSE (1973), è il primo realizzato dal gruppo senza **Phil Shulman**, ma non per questo si tratta di un lavoro meno complesso rispetto ai precedenti…

LA CASA DI VETRO

Testo: **Gianluca De Rossi**

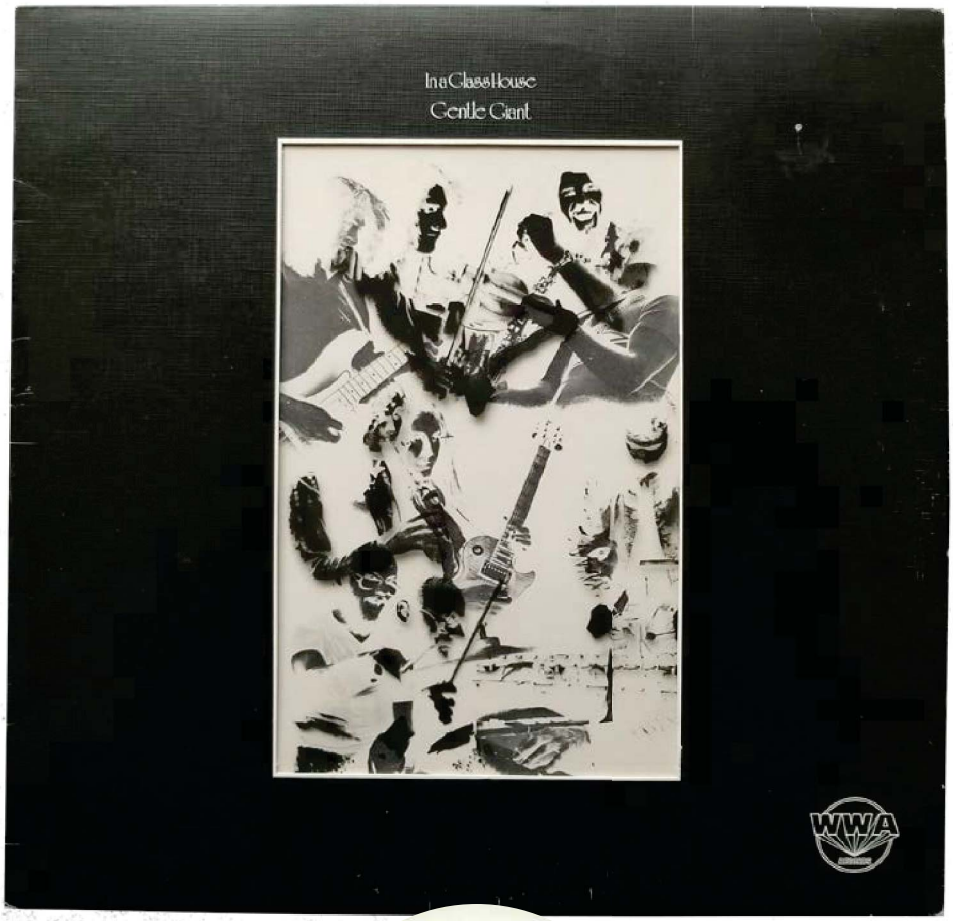
Terminate le registrazioni di OCTOPUS alla fine di agosto del 1972, i Gentle Giant intraprendono il loro primo tour negli Stati Uniti, anche se l'abbinamento con i **Black Sabbath**, voluto dal management della neonata etichetta Word Wide Artists (cui i Gentle Giant erano nel frattempo passati lasciando la Vertigo), non sembra dei più felici. Il pubblico dei Black Sabbath, infatti, è abituato a suoni ben più duri e ad arrangiamenti più semplici e diretti rispetto ai preziosismi tecnici e strumentali della band dei fratelli Shulman, e per questo accoglie il gruppo di apertura con poco entusiasmo, se non proprio con ostilità. L'episodio più clamoroso, che mette fine a questo improbabile sodalizio, avviene il 15 settembre 1972 all'Hollywood Bowl di Los Angeles, quando qualche stupido, durante la sezione d'archi iniziale di *Funny Ways*, tira una bomba carta sul palco. La veemente reazione verbale di Phil Shulman scatena un vero putiferio, costringendo la band a interrompere la performance. Dopo qualche giorno, il gruppo riprende a esibirsi negli States, stavolta supportando **Eagles** e **Yes**, ma il brutto episodio lascia degli strascichi, soprattutto nell'animo di Phil, già tormentato dallo stress dei continui viaggi e dalla nostalgia della famiglia. Per fortuna nelle date in Canada le cose vanno decisamente meglio, tanto da spingere il management a progettare delle tappe anche in Australia, Nuova Zelanda e Giappone, di cui però non se ne fece più nulla.

Il ritorno in Italia

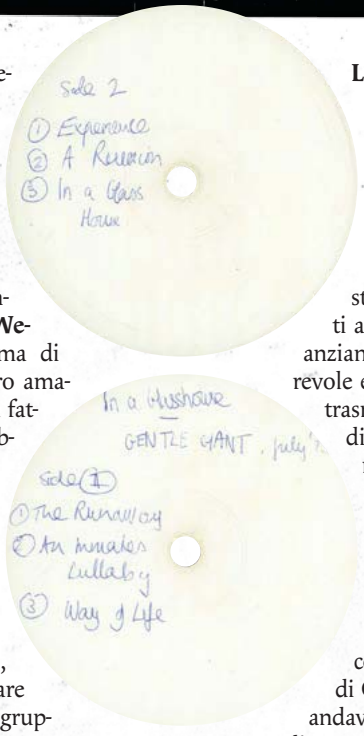
A ottobre, sulla rivista «Ciao 2001» (n° 41, 15 ottobre 1972), viene annunciato un tour italiano di dieci date, dal 12 al 22 dello stesso mese, che però sarà cancellato per accettare la proposta dei **Jethro Tull** di tornare a essere il loro gruppo di apertura (come nelle date italiane di febbraio) nei concerti americani di ottobre/novembre, conclusasi al Madison Square Garden di New York il 13 novembre. Il giorno successivo, la RAI TV manda in onda, all'interno della trasmissione *Permette questo ballo?*, il breve estratto di una loro esibizione live, realizzato a giugno al Kings River Club al Lido di Jesolo, durante una festa privata, organizzata dal manager della WWA

Gary Green al Palasport di Roma (3 gennaio 1973).

FABIO CERAMIO



Pat Meehan Sr. Il filmato (recentemente apparso sul canale YouTube ufficiale della band) mostra una versione in playback di *Peel The Paint*, seguita da una breve intervista a Phil Shulman, che risponde alle domande sulla musica del gruppo e presenta il nuovo batterista **John Weathers**. Un'ulteriore conferma di quanto i Gentle Giant fossero amati nel nostro Paese, arriva dal fatto che OCTOPUS viene pubblicato prima in Italia che in Inghilterra e nel resto d'Europa, raggiungendo un notevole riscontro di vendite. Per questo motivo, annullata la prenotazione agli Advision Studios di Londra per le registrazioni del nuovo disco, la band torna davvero a suonare in Italia, stavolta però come gruppo principale. Il tour italiano prevede otto date, a cavallo tra novembre 1972 e gennaio 1973, con gli **Area** a fare da gruppo di apertura. La scaletta comprende *Prologue, Alucard, Funny Ways, Nothing At All, The Advent Of Panurge, Plain Truth* e *Mr Class And Quality?/Peel The Paint*.

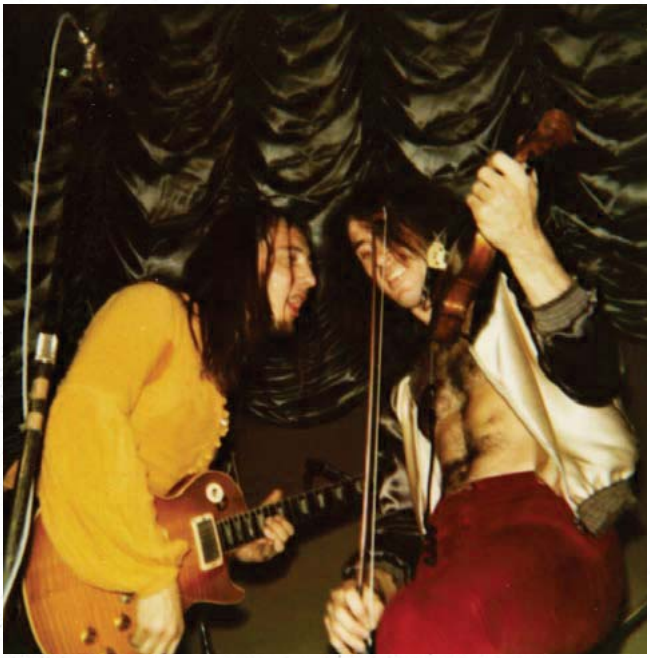


Sopra: cover e test pressing di IN A GLASS HOUSE.

L'abbandono di Phil

Dopo l'ultima data del tour italiano (Varese, Palazzo dello Sport, 8 gennaio 1973), Phil Shulman lascia la band, per dedicarsi alla famiglia e all'insegnamento. sua figura all'interno del gruppo era stata fondamentale per molti aspetti: innanzitutto era il più anziano, ed era perciò il più autorevole e rispettato. Poi aveva saputo trasmettere a tutti, fin dagli esordi, un atteggiamento professionale. Era irascibile, testardo, molto puntiglioso, un vero perfezionista, potendo vantare un'ottima preparazione musicale; sua per esempio l'idea di inserire nei brani i complessi arrangiamenti corali a canone sull'esempio di **Giovanni da Palestrina**, che andavano ben oltre le tradizionali armonizzazioni di terza e di quinta di beatlesiana memoria. Dopo l'iniziale comprensibile smarrimento, i ragazzi della band decisero di rimanere in cinque, affidando le parti dei fiati suonate da Phil ai fratelli Derek (sassofoni) e Ray (tromba), mentre Kerry Minnear, nello stesso periodo, acquistò un sintetizzatore Minimoog, per arricchire il suo arsenale tastieristico. **Derek Shulman**, da allora in poi, assunse anche il ruolo di frontman e voce principale, ma ogni componente della band fu chiamato a dare qualcosa in più, in termini sia di esecuzione che di presenza scenica.

Sopra e sotto: poster di concerti.



KERRY MINNEAR

GUIDA ALL'ASCOLTO

Dopo un secondo e più gratificante tour americano, tra marzo e maggio 1973, a luglio i Gentle Giant tornano agli Advision Studios per registrare il loro quinto album: IN A GLASS HOUSE. L'idea è quella di rappresentare la vita e i pensieri di persone costrette a vivere sotto pressione e in diverse situazioni di fragilità, fino al punto di rottura che porta al cambiamento. L'originale artwork dell'album presenta le foto in negativo dei cinque componenti della band, ripresi con strumenti acustici in mano, stampate su una finestra di plastica trasparente, che lascia intravedere, sotto di essa, altre cinque foto in negativo, stavolta con gli strumenti elettrici, stampate su un cartoncino bianco, inserito dentro la copertina nera a busta, in un gioco di immagini sovrapposte, che richiama anche la poliedricità dei musicisti.

Sopra: Minnear, Green e Ray Shulman al Caley Cinema di Edimburgo (30 settembre 1973). Sotto: Chateau Neuf, Oslo (10 novembre 1975).

LATO A

1. The Runaway ★ 7'15"
L'album si apre con un suono di vetri infranti, preso da un disco di effetti sonori della BBC (BBC Radiophonic Workshop), che poi, montato a dovere dall'ingegnere del suono **Gary Martin**, si ricompone creando un gioco ritmico in 6/8, sul quale si innesta un basso continuo e una piccola frase terzinata di organo che, accompagnata da un tamburello, aumenta in crescendo e ci catapulta in *The Runaway* (La fuga); dopo il tema strumentale, eseguito dalla chitarra, il cantato ritmico di Derek descrive la storia di un uomo in fuga alla ricerca della libertà: *"And free is his future – No more aimless time to spend – And evading, he's escaping – Four dirty walls and a bed in a cage his home no more"* ("E il suo futuro è libero, niente più tempo da spendere senza uno scopo, evadendo, sta scappando, quattro mura sporche e un letto in una gabbia non sono più la sua casa"); una terza variazione, stoppata e poi ripresa, introduce una danza di sintetizzatori, mentre la quarta innesca un intermezzo di flauti diritti, concluso da uno stop improvviso, cui segue un riff suonato all'unisono da chitarra e basso, che porta ad un'apertura corale più distesa e riflessiva: dovendosi sempre nascondere e mentire, l'uomo in fuga vive una condizione quasi peggiore della prigionia stessa: *"and yet his joy is empty and sad"* ("eppure la sua gioia è vuota e triste"). Ancora la danza dei sintetizzatori e l'intermezzo, stavolta più esteso, suonato dalle tastiere e contrappunta-

to da chitarra e basso; un break e una sospensione introducono una parentesi rinascimentale disegnata dai flauti diritti e dal basso, su cui si staglia la voce profonda di Kerry Minnear: *"All thoughts are scarred with the prison cell – And freedom seems like freedom's hell"* ("Tutti i pensieri sono stati sfregiati dalla cella della prigione – E la libertà sembra una libertà del diavolo"), e poi ancora, dopo la risposta elettrica di tutto il gruppo: *"Hopes stained with strange regret – His dreams are dreams for that he cannot get"* ("Speranze macchiate da uno strano rimpianto – I suoi sono sogni che non può raggiungere"). La seconda risposta elettrica apre a una nuova sezione rock, guidata dalla chitarra, fino a quando un break di batteria lancia uno scatenato assolo di marimba del solito, incredibile, Kerry Minnear. Torna il riff di chitarra e basso, poi l'apertura corale e la danza dei sintetizzatori, che introducono l'ultima strofa del cantato ritmico, cui segue la chiusura di questa prima, articolatissima traccia.

Derek Shulman al Palasport di Roma (3 gennaio 1973). Gli otto concerti del tour italiano furono aperti dagli Area. A destra: concerto romano del 13 ottobre 1973.

IN A GLASS HOUSE edizione giapponese.

2. An Inmate's Lullaby ★ 4'39"

Il secondo brano *An Inmate's Lullaby* (Una ninna nanna dell'internato) è invece dominato da un'atmosfera più intimistica e malinconica, solo apparentemente tranquilla, ma se si fa attenzione alle parole del testo, il clima generale diventa invece inquietante, a tratti persino penoso ed angosciante. Si tratta infatti di una sorta di ninna nanna cantata da un malato di mente, internato in un ospedale psichiatrico. La musica è tutta costruita sulle percussioni toniche suonate da Kerry Minnear: glockenspiel, vibrafono e marimba si intrecciano in un tappeto melodico e ritmico cui i timpani conferiscono dinamica e profondità, mentre la voce di Derek è filtrata da un amplificatore Leslie: *"Lying down here in the afternoon – In my pretty cosy little cushioned room – I can talk to all my funny friends in here – I was told to rest why … I am not quite clear"* ("Giacendo qui nel pomeriggio – nella mia stanza piuttosto accogliente con i cuscini alle pareti – Posso parlare a tutti i miei buffi amici che vivono qui dentro – Mi è stato detto di riposare qui perché… Non ne sono del tutto certo"). L'atmosfera inquietante cede il passo alla pena per il povero malato, che è completamente in balia di se stesso e di chi lo cura: *"Hurt myself this morning, Doctor gave me warning sent me – To my room and told me that I'm bad – I heard someone saying I think he'll be staying maybe for a – Long time, Why does everybody else think that I'm mad"* ("Mi sono fatto male da solo questa mattina, il Dottore mi ha avvertito e mi ha mandato – nella mia stanza e mi ha detto che sono cattivo – Ho sentito qualcuno che diceva: "penso che ci rimarrà forse per – un lungo periodo" – Perché tutti gli altri pensano che io sia matto"). Una frase discendente di vibrafono in 6/4, più volte ripetuta all'interno del brano, fa da coda, mentre un colpo più deciso di timpano chiude il tutto, come quando ci si risveglia di soprassalto da un brutto sogno.

3. Way Of Life ★ 8'04"

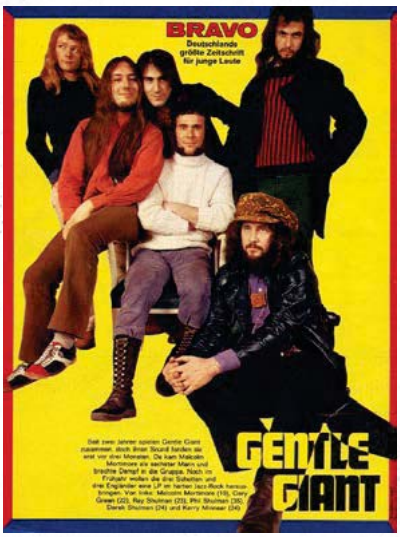
Il brano successivo, *Way Of Life* (Stile di vita), è un altro formidabile esempio dello stile poliedrico e multitematico del gruppo; nei primi due minuti e mezzo di musica, infatti, a partire dal "Go!!!" urlato all'inizio dal chitarrista Gary Green, è tutta una ridda di temi e riff che si rincorrono e si ripetono, tra chitarra, basso e tastiere di ogni tipo (sintetizzatore, organo, clavinet, pianoforte), attraverso sorprendenti stacchi e complicati cambi di tempo, fino all'irrompere sulla scena di un organo a canne ecclesiastico che ci catapulta indietro nel Rinascimento inglese, con la voce epica e solenne di Kerry Minnear a intonare quasi un inno sacro: *"And another day, all alone, think there is away at home – Every other may, have their own, way of life that is their own – And your wandering only a game to realize no joy your own – And another day, all alone, choice of life is not your own"* ("E un altro giorno, tutto da solo, pensa che è lontana da casa – Ogni altro può avere lo stile di vita che gli è proprio – E il tuo girovagare è soltanto un gioco per comprendere che nessuna gioia ti è propria – un altro giorno, tutto da solo, la scelta di vita non è la tua"). Le parole del testo descrivono il difficile punto di svolta in una relazione sentimentale e sembrano riferirsi anche alla difficile condizione del musicista in giro per il mondo, lontano da casa, dove ha lasciato la donna che ama e la famiglia, e fanno ripensare a quei disagi della vita *on the road* che spinsero Phil Shulman a lasciare il gruppo. Il tema melodico della voce è contrappuntato dal violino di Ray Shulman ed è sostenuto dai flauti diritti e dall'organo da chiesa, fino a quando uno stacco di batteria introduce la parte in cui lo stesso tema viene suonato in chiave rock da tutto il gruppo, lasciando la parte solista alla tromba sintetizzata del Minimoog. Un break improvviso e inaspettato ci riporta all'intreccio tra chitarra, basso e clavinet, di nuovo interrotto da un breve intermezzo melodico del sintetizzatore, fino alla ripetizione del tema iniziale, della strofa cantata, degli stacchi accentuati dalla batteria e del tema melodico eseguito da tutto il gruppo. Dal minuto 6'10" fino alla fine del brano, al minuto 7'53", rimane misteriosamente sulla scena solo l'organo a canne, che, eseguendo una coppia di bicordi alternati, su un pedale di basso lungo, crea una coda enigmatica e spettrale.

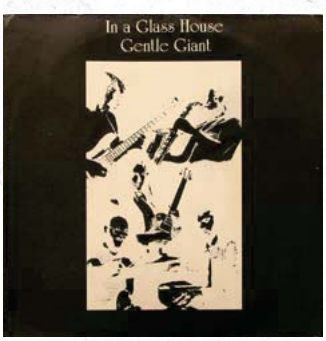
LATO B

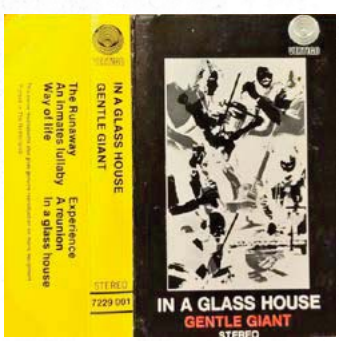
1. Experience ★ 7'50"

Il secondo lato del disco è aperto da *Experience* (Esperienza), altro brano molto articolato e composto da più parti; la prima di queste si presenta in crescendo, come una sorta di danza rinascimentale, guidata dall'Hohner Clavinet D6 di Kerry Minnear. Inventato negli anni Sessanta da Ernst Zacharias e costruito dalla compagnia tedesca Hohner, il clavinet è un clavicordo elettromeccanico, nel quale le vibrazioni meccaniche prodotte dalle sessanta corde collegate ai sessanta tasti della tastiera, vengono convertite in segnale elettrico dai pick-up posti a una estremità delle corde, il che rende il suono dello strumento molto dinamico e percussivo, del tutto simile a quello di una chitarra elettrica. Una leva (damper), posta sulla destra dello strumento, permette inoltre di ridurre il decadimento della vibrazione delle corde, conferendo allo strumento un particolare suono smorzato. Già presente nei dischi precedenti, da questo album in poi, i Gentle Giant lo useranno di più, sia come clavicembalo elettrico che come una sorta di chitarra elettrica aggiunta. Tornando al brano, l'iniziale tema del clavinet è magistralmente contrappuntato dal basso di Ray Shulman e accompagnato ritmicamente da un tamburello, cui subito dopo si aggiungono dei tamburi, scandendo un saltellante ritmo sincopato. La voce di Minnear mena la danza, parlandoci del contrasto tra l'incoscienza dei giovani e la maturità raggiunta dagli adulti a seguito delle varie esperienze vissute: *"Once I was a boy, an innocent to life and my role in it – This world played my game, and anyone a clown or foil for myself"* ("Una volta ero un ragazzo, un innocente rispetto alla vita e al mio ruolo in essa – Questo mondo ha giocato al mio gioco, e chiunque era un pagliaccio o un antagonista per me"). Un passaggio strumentale, tra basso, chitarra distorta dal pedale wha wha e clavinet, porta alla strofa successiva: *"The unseeing youth, how can it be so shallow and short-sighted – These years passed me by, to realize the folly of these unripe years"* ("Il giovane cieco, come può essere così superficiale e miope – Questi anni mi sono passati accanto, per rendermi conto della follia di questi anni acerbi"). A questo punto irrompe un nuovo passaggio strumentale, in cui il basso articola la melodia del cantato e la chitarra e il violino distorto dal wha wha eseguono un altro tema, cui l'organo fa da controcanto. Una frase terzinata del glockenspiel anticipa quella del basso, cui risponde, in una sorta di strano dialogo, una sezione corale costituita da due linee vocali di Minnear sovraincise, accompagnate dall'organo liturgico. La frase terzinata del basso, ripetuta tre volte, viene bruscamente interrotta da una sezione più marcatamente rock, sostenuta dal drumming preciso e solido di John Weathers, su cui irrompe la voce potente e graffiante di Derek Shulman: *"Master inner voices, making the choices"* ("Padroneggia le voci interiori, facendo le tue scelte"). Un nuovo sviluppo strumentale riporta al dialogo tra la frase terzinata del basso e la risposta dell'organo liturgico, stavolta senza il canto, e da qui ancora alla parte rock, in cui la chitarra elettrica esegue un energico assolo, seguita dalla ripresa della danza rinascimentale e dal tema con il violino, che, ripetuto più volte, fa da coda a questo multiforme e pluritematico brano.

Sopra e sotto l'album in Lp, Cd e musicassetta. A destra: la rivista tedesca «Bravo» (1972).







2. A Reunion ★ 2'11"
L'atmosfera più intimistica di *An Inmates Lullaby* viene riproposta a specchio nel secondo brano del secondo lato intitolato *A Reunion* (Una rimpatriata). Stavolta si tratta di una composizione breve (poco più di due minuti) nella classica forma canzone, le cui strofe, cantate da Kerry Minnear e accompagnate da una chitarra arpeggiata e dal suono liquido del piano elettrico Wurlitzer, sono intercalate dagli interventi strumentali del violino, sovrainciso in più tracce da Ray Shulman. Il testo parla di un incontro inaspettato tra amici di vecchia data, che si ritrovano dopo tanti anni, scoprendo di non essere poi cambiati più di tanto, cioè l'esatto opposto di quanto accadeva ai tre amici protagonisti dell'album THREE FRIENDS: *"Meeting in this way who could even known – How our destinies and ways apart have grown – Looking still the same after all these years, changing only in my memories not clear"* ("Incontrandoci in questo modo, chi avrebbe potuto immaginare come i nostri destini e le nostre strade separate sarebbero andate avanti – Sembrando ancora gli stessi dopo tutti questi anni, cambiando solo nei miei ricordi poco nitidi").

3. In A Glass House ★ 8'09"
Il brano finale *In A Glass House* (Nella casa di vetro), che intitola l'album, si presenta come l'ennesima composizione multitematica; stavolta si tratta di due canzoni distinte ma legate tra loro, nell'intento di rappresentare la diversa percezione delle cose tra il giorno e la notte, tra la luce e l'ombra. La traccia parte in modo allegro e deciso, con un tema della chitarra acustica cui risponde il violino, ripetuto sette volte, prima dell'esposizione di un nuovo tema suonato dal clavinet, su un giro di quattro accordi, su cui si innesta il cantato di Derek Shulman. Il testo descrive la condizione di un uomo che vive in una casa di vetro, intesa come metafora del modo in cui la mente comprende la realtà da un punto di vista soggettivo, creando così una sorta di prigione mentale: *"Looking through the window can you tell me what you see – You're sure you're really seeing what is meant to be – A Glass a mirror to reflect what I conspire, a vision, image I desire"*. ("Guardando fuori dalla finestra, puoi dirmi cosa vedi? Sei proprio sicuro di vedere realmente ciò che dovrebbe essere? Un vetro, uno specchio per riflettere quello che complotto, una visione, l'immagine che desidero"). Un riff suonato all'unisono da chitarra elettrica e basso fa da ponte per un nuovo sviluppo strumentale tra mandolino, chitarra acustica, clavinet e sassofoni alto e soprano, per poi riprendere il tema iniziale con l'acustica e il violino. Una nuova sezione ritmica di tre battute in 6/8, con sassofono e piano elettrico in evidenza, si conclude con una quarta battuta cantata in 7/4: *"Standing on the ice believing all I'm searching for – Close your cloudy eyes and chase all that you did before"* ("In piedi sul ghiaccio credendo a tutto quello che sto cercando – Chiudi i tuoi occhi intorbiditi e insegui tutto ciò che hai fatto prima"). Le percezioni sensoriali sono imperfette o in qualche modo incomplete; nella ricerca continua e ripetitiva di un'illusione mentale, il protagonista si perde in un labirinto di sua stessa creazione. Dopo un nuovo ritornello, torna il riff all'unisono di chitarra e basso e tutto lo sviluppo strumentale successivo con il mandolino e i sassofoni, fino a quando una scala ascendente di sei note, suonata all'unisono da organo, basso e chitarra, ci introduce alla seconda parte della composizione, quella più marcatamente rock, costruita su un solido riff di chitarra elettrica e basso. È scesa la notte sulla casa di vetro ed ora fa più paura, non sembra più il rifugio comodo e rassicurante che era durante il giorno e il protagonista mette per la prima volta in discussione le sue percezioni, rendendosi conto che ciò che vede potrebbe non essere ciò che è realmente: *"Shadow fills the light until the glass house becomes the night. Dark is gleaming or am I dreaming?"* ("L'ombra riempie la luce finché la casa di vetro diventa la notte. – È l'oscurità che brilla o sto sognando?"). Una sezione acustica cantata da Minnear, con sullo sfondo uno strano suono di flauto sintetizzato, fa da contraltare alla sezione rock, e, alla fine della seconda ripetizione, Gary Green si lancia in un pregevole assolo alla chitarra slide, concluso con l'ennesimo riff all'unisono, che riporta alla parte cantata da Derek, che si conclude poi in dissolvenza. Ma è un falso finale: dopo qualche secondo di silenzio, il disco termina con una specie di ghost track di venti secondi, costituita da un montaggio di alcuni frammenti dei sei brani; ma l'unità appena ricomposta si frantuma di nuovo all'infinito.

Da sinistra: 45 giri *In A Glass House*, edizione promo UK, retro 33 giri inglese e Cd del 1992 della The Road Goes On Forever.

Dal vivo nel 1975.

GENTLE GIANT
IN A GLASS HOUSE
wwa records, 1973

Lato A
The Runaway
An Inmates Lullaby
Way Of Life

Lato B
Experience
A Reunion
In A Glass House

Credits
Gary Green – 6 string electric guitar, 12 string acoustic guitar, 12 string electric guitar, steel guitar, mandolin, tambourine, treble recorder
Kerry Minnear – Moog, Hammond organ, piano, Baldwin Electric Harpsichord, electric piano, Thomas Organ, clavichord, RMI 368 Electra-Piano and Harpsichord, celesta, glockenspiel, marimba, vibraphone, tympani, cello, descant recorder, co-lead vocals, lead vocals
Derek Shulman – lead vocals, alto saxophone and soprano saxophones, descant recorder
Ray Shulman – bass guitar, acoustic guitar, violin, tambourine, backing vocals
John Weathers – drums, bass drum, cowbell

ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H
Posteitaliane Posta PremiumPress

Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€

invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN VERSIONE DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Telefono 02 87168197

online www.sprea.it/prog

email abbonamenti@sprea.it

WhatsApp 329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

JEFF BERLIN (NEW YORK, 1953) È CONSIDERATO UNO DEI PRINCIPALI INTERPRETI DEL BASSO ELETTRICO: LA DENSITÀ E LA COMPLESSITÀ DELLE SUE PARTITURE, LA SUA VELOCITÀ UNITA A UNO SPICCATO SENSO MELODICO, NE HANNO FATTO UNO DEI MUSICISTI PIÙ AMMIRATI E STIMATI SOPRATTUTTO IN AMBITO JAZZ ROCK E FUSION.

FUSIONE A CALDO

Testo: **Paolo Carnelli**

Nel corso di una carriera lunga ormai più di quarant'anni, Jeff ha messo la sua tecnica straordinaria al servizio di tanti artisti: da **Al Di Meola** ad **Allan Holdsworth**, da **Larry Coryell** a **Scott Henderson**, da **John McLaughlin** a **Bill Bruford**. Nella nostra chiacchierata ci siamo soffermati in particolare sulla prima parte del percorso musicale di Berlin, un periodo che lo ha visto collaborare proprio con l'ex batterista di **Yes** e **King Crimson** alla realizzazione di tre splendidi album – FEELS GOOD TO ME, ONE OF A KIND e GRADUALLY GOING TORNADO – pubblicati tra il 1978 e il 1980 a nome Bruford. Grazie anche alla presenza nella band di musicisti del calibro di **Dave Stewart** (Egg, Hatfield and the North, National Health ecc) e **Allan Holdsworth**, quei tre dischi rappresentano, ancora oggi, dei piccoli capolavori a cavallo tra jazz e prog.

Berlin solista: LOW STANDARDS (2013) e il recente JACK SONGS (2022) dedicato a Jack Bruce.

So che hai studiato e suonato il violino per molti anni prima di passare al basso: perché hai deciso di diventare un bassista?

Fondamentalmente perché mi ero stancato di studiare musica classica. Ti assicuro che ero un ottimo violinista, ho avuto anche l'opportunità di suonare con diverse orchestre sinfoniche: certo, magari non con la New York Philarmonic Orchestra, ma con la Long Island Symphony e altre ancora, ero davvero preparato. Poi come tanti giovani dell'epoca ho visto i Beatles in televisione e mi è passata la voglia di suonare il violino: inizialmente volevo suonare la batteria, ma mia madre me lo proibì in maniera categorica: "fa troppo rumore, non è nemmeno un vero strumento musicale". La chitarra mi sembrava troppo complicata, così ripiegai sul basso. Fortunatamente le accordature del violino e del basso sono simili [quella del violino è SOL/RE/LA/MI, mentre quella del basso è MI/LA/RE/SOL, *ndr*], dunque il passaggio da uno strumento all'altro non si è rivelato troppo difficile.

Quindi, secondo te, esistono dei punti di contatto tra i vari strumenti che possono rendere più agevole il passaggio?

Certo. È come con le lingue: io parlo spagnolo, perciò quando ti esprimi in italiano riesco a capire abbastanza bene quello che dici, perché tra le due lingue c'è un collegamento, ci sono dei punti di contatto. Con gli strumenti musicali è lo stesso. In alternativa, puoi semplicemente mutuare dei comportamenti da uno all'altro: ad esempio quando mi capita di suonare le note legate con il basso utilizzo una tecnica tipica del violino.

Quali sono stati i bassisti che inizialmente ti hanno più influenzato?

Stanley Clarke. Lo adoravo, perché nessuno aveva un suono come il suo. Poi **Jack Bruce**: il bassista più originale che io abbia mai conosciuto. Per noi all'epoca era l'innovatore per eccellenza. Cantava con grande trasporto, scriveva bellissime canzoni e suonava il basso in maniera incredibile. Impazzivo per lui [nel 2022 Berlin ha inciso JACK SONGS, omaggio a Bruce con un cast stellare di artisti, tra cui Alex Lifeson, Geddy Lee, Gregg Bissonette, Bill Frisell, Gary Husband, Sammy Hagar, Bruce Guttridge, Eric

Jeff Berlin (New York, 17 gennaio 1953).

LUCA FIACCAVENTO

Johnson, Ron "Bumblefoot" Thal, Alex Ligertwood, Scott Henderson, Marcus Miller, Ron Carter, Tony Levin, Michael League, Nathan East, Mark King, Billy Sheehan, Johnny Hilandndr, *ndr*].

Tra i progetti più originali in cui sei stato coinvolto nella tua carriera, c'è sicuramente il trio bassistico BX3 con Billy Sheehan e Stuart Hamm.
Era un trio molto divertente: io ero il tizio del jazz, Billy quello del rock e Stuart quello del funky. In questo modo ognuno di noi si poteva esprimere in quello che sapeva fare meglio, ed era forte perché sul palco ognuno di noi quando suonava aveva un mini gruppo con un chitarrista e un batterista ad accompagnarlo.

Ricordo di aver letto che inizialmente eri un po' preoccupato dall'aspetto strettamente "sonoro" del progetto: quanto è difficile far suonare insieme tre bassi?
È difficile ma non impossibile. Per riuscirci ci vuole tempo e un po' di fortuna: Billy ha un suono decisamente rock e distorto, Stuart metallico con molte frequenze alte, mentre io normalmente mi posiziono sui medio bassi, in questo modo non ci pestavamo mai i piedi l'uno con l'altro

È vero che dovevi andare in tour con Zappa nel 1981?
Ricevetti una telefonata da Frank mentre ero a Londra per delle prove con Bill Bruford e Robert Fripp, una formazione embrionale di quelli che sarebbero poi diventati i nuovi **King Crimson** con **Tony Levin** e **Adrian Belew**. L'audizione con Zappa andò alla grande, nonostante le sue parti di basso fossero le più complicate che avessi mai suonato, come del resto tutta la sua musica. Purtroppo poi

il tour europeo fu cancellato e non ci furono altre possibilità di lavorare insieme.

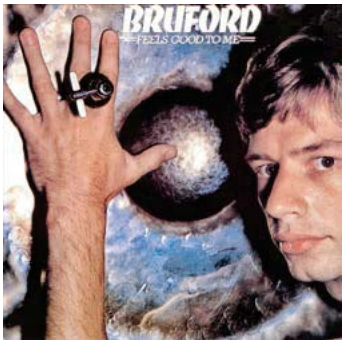
Vorrei farti qualche domanda sulla tua collaborazione con Bill alla fine degli anni Settanta. Quando vi siete incontrati per la prima volta?

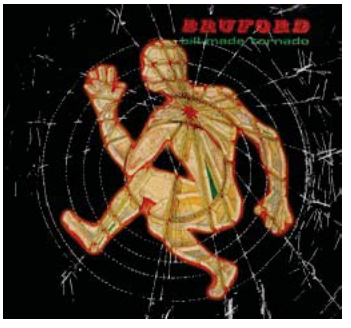
L'ho incontrato per la prima volta nel 1975. Era venuto in America in cerca di un chitarrista, così io sono stato invitato a suonare il basso durante i provini, perché ovviamente c'era bisogno di una sezione ritmica completa. Qualche anno dopo mi ha contattato entrare nella sua band. All'epoca avevo venticinque anni.

ONE OF A KIND (1979) di Bill Bruford.

Nel 1978 FEELS GOOD TO ME ha segnato l'inizio della carriera solista di Bill Bruford. Hai avuto subito la sensazione che Bill avesse in mente in maniera chiara la strada che voleva percorrere?

Lui è un visionario, un pensatore. Parliamoci chiaramente: è assodato che tra i batteristi in circolazione in quel periodo Bill fosse quello dotato di minore tecnica, basti pensare a **Billy Cobham**, a **Tony Williams**, a **Peter Erskine**, a **Ginger Baker**... tutti erano più tecnici di lui. Ma Bill aveva le idee chiare: sentivi il suono della sua batteria e capivi immediatamente che era lui a suonarla. Francamente, penso sia più importante avere uno stile personale e riconoscibile sul proprio strumento che saper suonare un milione di *paradiddles*. Credo che si fosse reso conto di non avere la stessa tecnica che avevano i batteristi "virtuosi" degli anni Settanta, e così abbia preferito concentrarsi sulle sue cifre stilistiche più personali, come ad esempio sviluppare un suono immediatamente riconoscibile, e questa è stata una grande lezione anche per me.





Sotto: FEELS GOOD TO ME (1978) e GRADUALLY GOING TORNADO (1980) di Bill Bruford.

Mi piacerebbe che raccontassi qualcosa di ognuno dei tre album in studio che hai registrato con Bill Bruford tra il 1978 e il 1980...

Be', all'epoca di FEELS GOOD TO ME ero semplicemente un turnista: quando arrivai in studio Bill mi fece trovare tutte le parti di basso già scritte e in quattro giorni registrammo tutto l'album. I pezzi erano davvero ben congegnati e divertenti da eseguire. Nonostante fossi molto giovane, ero già abbastanza conosciuto nella scena jazz di New York. Però Bruford è stato il primo batterista inglese con cui ho collaborato: ti assicuro che suonare con un batterista inglese è molto diverso che suonare con uno americano, quindi per me lavorare con Bill è stato molto utile perché mi ha dato la possibilità di vedere il jazz da una prospettiva differente. Del resto anche tutti gli altri musicisti presenti sul disco erano inglesi, a parte la vocalist.

La figura di Annette Peacock è decisamente strana ed enigmatica. Come ti sei trovato a lavorare con lei?

Non la conoscevo quasi per niente, l'ho incontrata qualche secondo prima di registrare e stop. Bill era il leader del gruppo e a suo avviso Annette aveva una voce molto sexy che poteva essere adatta per alcuni brani dell'album. Personalmente non è il tipo di cantante che amo di più, ma la mia opinione in quel momento non contava niente: lei era decisamente a modo e Bill adorava il suo stile vocale, perciò fu molto felice perché era riuscito a realizzare il mix che aveva in mente.

Nel booklet di FEELS GOOD TO ME Bruford ha scritto che la parte di basso di *Sample And Hold* è di una difficoltà estrema: è davvero così?

Diciamo che all'epoca non c'erano in circolazione molti bassisti che fossero abituati a eseguire delle parti di basso così complesse, e il fatto che fossi riuscito a impararla e registrarla in un solo giorno lo colpì molto. Fortunatamente avendo studiato violino per tanti anni ero abituato a imparare in poco tempo partiture così complicate.

Il secondo album, ONE OF A KIND (1979) è il mio preferito.

ONE OF A KIND riprende a grandi linee quanto proposto all'esordio, con la differenza che stavolta anch'io avevo scritto qualcosa prima di entrare in studio, e anche sul resto dei brani ho contribuito con altre parti, armonizzazioni e suggerimenti ritmici. Bill era aperto ai consigli e ai suggerimenti, e in questo era un ottimo leader, perché pur avendo le idee chiare su dove voleva arrivare, dava la possibilità ai suoi collaboratori di essere creativi. Però ti confesso che quando oggi riascolto ONE OF A KIND, mi rendo conto di quanto suonassi male all'epoca. Non avevo un buon suono di basso e neanche un buon groove a livello ritmico: mi sembra di ascoltare un ragazzino che cerca in tutti i modi di mettersi in mostra. In quel periodo i bassisti avevano iniziato a gareggiare per vedere chi suonava più note… e io non mi ero certo tirato indietro! Quello diventò il "mio" album, relativamente all'impatto e all'importanza del mio strumento. In più conteneva *Joe Frazier*, che diventò quasi una hit, e che insieme a *Five G* è la composizione più conosciuta dei primi tre album solisti di Bruford. E io ho composto entrambe.

Alcuni sostengono che sei stato tu a inventare la tecnica "slap" quando hai registrato l'introduzione di *Five G*.

No, non sono stato io a inventare lo slap… penso piuttosto che sia stato Stanley Clarke. Ma è vero che all'epoca parecchie persone che non conoscevano **Sly and the Family Stone** o Stanley entrarono in contatto con questa tecnica ascoltando l'intro di *Five G*, e mi riferisco principalmente all'area del jazz "bianco". Posso invece affermare di aver creato il tapping, che poi ho abbandonato quando è diventato una tecnica di uso comune.

Con GRADUALLY GOING TORNADO (1980) finisce l'avventura dei "Bruford". È un album particolare soprattutto perché ti vede impegnato anche nella veste inedita di cantante.

Inedita perché sono tremendo come cantante, anche se poi ho scoperto che **Peter Gabriel** ha ascoltato quel disco e si è ispirato a me per alcune sue canzoni: non so se hai presente *Gothic 17*, dove alla fine tengo una nota molto lunga… ecco, quel tipo di soluzione è stata ripresa da Ga-

briel. Inoltre il basso in GRADUALLY GOING TORNADO è prominente a livello sonoro, perché non ero stato affatto contento del modo in cui era stato missato in ONE OF A KIND, quasi sepolto in mezzo agli altri strumenti, e mi ero raccomandato che questa volta risultasse maggiormente udibile.

Un'altra storia interessante riguarda la tua decisione di rifiutare l'offerta dei Van Halen di entrare a far parte del gruppo. Nessun rimpianto?

Sì, inizialmente qualche rimpianto l'ho avuto, perché suonando con loro avrei fatto un sacco di soldi. Ma il discorso è che non c'entravo proprio niente con l'immagine del gruppo. Avrei potuto tranquillamente registrare e suonare con loro, ma il mio modo di essere non si adatta con l'atmosfera da "party permanente" che accompagna la vita di gran parte delle rock band di successo.

I fan degli Yes si ricordano di te soprattutto per la tua presenza in alcune date del tour di Anderson/Bruford/Wakeman/Howe del 1988 in sostituzione di Tony Levin. A quanto so hai avuto solo un paio di giorni per imparare l'intero repertorio prima di andare in scena.

È vero. Anche in questo caso i miei trascorsi come violinista e musicista classico mi sono venuti in aiuto, perché mi hanno permesso di apprendere velocemente, e in più il repertorio degli Yes ha dei punti di contatto con la musica classica. Ricordo che **Steve Howe**, mi chiamò una domenica per darmi la scaletta. Lunedì mattina sono andato a comprare i Cd con le canzoni da studiare; poi nei due giorni successivi ho buttato giù le partiture di basso, mercoledì abbiamo fatto una prova tutti insieme e giovedì eravamo in tour.

Sotto: Sheehan, Berlin e Hamm sulla copertina di «Bass Player» nel 2007.

Come ti sei trovato a risuonare le parti di basso di Chris Squire? Hai avuto qualche difficoltà in particolare?

No. Ma al di là del fatto che possano essere facili o difficili, trovo che siano perfette per il contesto musicale del gruppo. **Chris Squire** è essenziale per la musica degli Yes.

Nel corso della tua carriera hai preso parte alla registrazione di molti album: quali sono quelli che ti rappresentano meglio e che consiglieresti ai nostri lettori?

Gli unici dischi che mi rappresentano al 100% nel momento in cui li ho registrati, sono quelli pubblicati a mio nome, che purtroppo non è facile trovare. Essendo un bassista jazz, le case discografiche non sono interessate a produrre i miei album. Sono il tipico musicista che può piacere a chi vuole ascoltare un bassista che con il suo strumento fa delle cose inusuali. Amo LOW STANDARDS (2013). Che contiene delle mie reinterpretazioni di brani di Wayne Shorter, Bill Evans, Carla Bley, Steve Swallow, Benny Golson e Pat Metheny.

Nel 1996 hai fondato la Players School of Music, che vanta il livello di apprendimento più alto in assoluto tra le scuole di musica. Qual è il segreto?

Molte persone mi scrivono e mi chiedono come devono prepararsi ed esercitarsi prima di iniziare a studiare da noi, e io rispondo: "in nessun modo". Non è necessario prepararsi: studia quello che devi studiare, fai quello che vuoi fare, vieni nella nostra scuola e a partire da lì inizieremo a migliorarti. Per intenderci: se tu volessi insegnarmi l'italiano, l'unico modo sarebbe quello di iniziare apprendendo le parole. In ambito musicale è lo stesso: se prima di suonare impari le note e dove sono sul tuo strumento, sicuramente dopo suonerai meglio. Se quando vieni nella nostra scuola non sai leggere la musica, allora inizieremo da zero… e se sai leggere solo tre note, partiremo da due! Ovviamente non posso riuscire a imparare l'italiano se mi dai subito da leggere l'intera costituzione: devi darmi prima qualcosa di semplice, un piccolo pezzo alla volta. E lo stesso accade con la musica. Il motivo per cui tante persone non sanno suonare è che non conoscono le note, o non vogliono conoscerle, e in questo modo non diventeranno mai bravi musicisti.

Jeff, qual è il tuo motto?

Il mio motto? "I'm 70 years old and I'm still learning". Ⓟ

JOHN MCCRACKEN

Jeff Berlin si è esibito a Roma lo scorso 27 aprile insieme ad Asaf Sirkis (batteria), Emilio Garcia (chitarra) e Jorge Vera (pianoforte).

Il 23 marzo 1973 usciva FOR YOUR PLEASURE, secondo album di una band fuori dagli schemi come i **Roxy Music**, ultimo con **Brian Eno** in formazione.

Roxy secondo atto!

Testo: **Stefano Senardi**

Ricordo molto bene il 1973, sembra che da allora non abbiamo ancora imparato niente. A causa della guerra in Medio Oriente scarseggiava il petrolio e quello fu un anno di vera austerity. Si girava a piedi e per via Bonfante a Imperia, la domenica, qualcuno addirittura a cavallo. L'atmosfera poi non era così bucolica come sembrerebbe perché infuriava ancora il terrorismo da ambo le parti, c'era appena stato il golpe in Cile, ma la musica, soprattutto oltreoceano e ancor di più oltremanica, inviava segnali di gioia e grandi speranze. Dall'America arrivavano un paio di pezzi da 90: LET'S SET IT ON di **Marvin Gaye**, INNERVISIONS di **Stevie Wonder**, ma anche BERLIN di **Lou Reed** e RAW POWER di **Iggy and the Stooges**. Dall'Inghilterra un fiume di bellezza: i **Genesis** con SELLING ENGLAND BY THE POUND, gli **Who** con QUADROPHENIA, **Elton John** con GOODBYE YELLOW BRICK ROAD, i **Pink Floyd** con THE DARK SIDE OF THE MOON, **John Martyn** con SOLID AIR… e naturalmente i **Roxy Music** con FOR

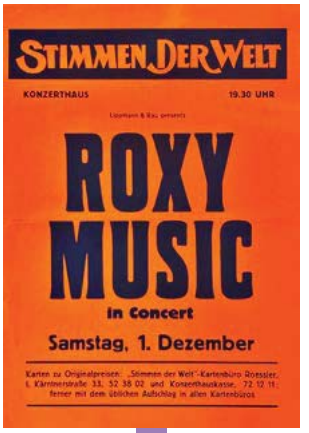
Foto con pellicola a raggi infrarossi, scattata il 18 settembre 1972 in uno studio londinese.

YOUR PLEASURE. Non possiamo però dimenticare **Bob Marley** con CATCH A FIRE e tanti altri artisti, anche sul fronte nazionale, come **Giorgio Gaber** (FAR FINTA DI ESSERE SANI), **Francesco De Gregori** (ALICE NON LO SA), **Edoardo Bennato** (NON FARTI CADERE LE BRACCIA), **PFM** (PHOTOS OF GHOSTS, debutto sul mercato anglofono con la Manticore Records di Emerson Lake & Palmer), **Franco Battiato (**SULLE CORDE DI ARIES)… soprattutto gli **Area** (ARBEIT MACHT FREI), probabilmente la band più innovativa, rivoluzionaria e dal maggior potenziale internazionale passata dalle nostre parti. In mezzo a questi album leggendari, destinati a diventare dei monumenti, i Roxy Music replicarono la qualità dell'esordio con un lavoro ancora oggi attualissimo, destinato a lasciare un segno e a influenzare molti lavori dei decenni successivi per contaminazioni, spudoratezza e inventiva. FOR YOUR PLEASURE è l'ultima apparizione di **Brian Eno**, non ancora il sommo agitatore e visionario della musica pop e oltre che sarebbe diventato. L'album mostra nuovi orizzonti ai musicisti dell'epoca: è un invito a osare, a sperimentare, sia con brani travolgenti e mozzafiato, sia con atmosfere ultraterrene e sofisticate. È un lavoro che attira da subito l'attenzione, che mostra il suo fascino fin dalla copertina, con una giovane e ancora sconosciuta **Amanda Lear**, che in abito da sera attillato tiene al guinzaglio una pantera nera. Sullo sfondo una limousine che la aspetta, con **Bryan Ferry**, coiffeur sornione appoggiato alla portiera, e una città che potrebbe essere Los Angeles di notte, illuminata dalle luci al neon.
Quest'immagine inquieta e affascina al tempo stesso, pur nella grande intenzione ironica dello scatto fotografico.
Amanda anni dopo mi ha raccontato che David Bowie, vedendo quella copertina, "chiese a Bryan di quella donna misteriosa, poi si fece dare il numero della sua agenzia di modelle a Londra. La volle incontrare e si piacquero al punto che lei andò per un po' di tempo a vivere a casa di Bowie e Angie, sua moglie di allora".
I Roxy Music sono cinque, apparentemente diversi ma estremamente funzionali l'uno all'altro. Naturalmente dominano le grandi personalità di Ferry, frontman, voce e tastiere, e di Eno, già dietro alle sue macchine, ai sintetizzatori, ai primi campionamenti e altre provocazioni elettroniche. Insieme a loro completano la band **Andrew MacKay**, che ammalia e strazia con l'oboe e il sax; **Phil Manzanera**, chitarrista di alto livello, ma soprattutto di gran gusto musicale, con in mano una chitarra elettrica che frequenta tanti generi e stili musicali, anche molto diversi tra loro; infine l'essenziale ma determinante **Paul Thomson** alla batteria (**John Porter** al basso è accreditato come ospite).
Bryan Ferry è un Elvis Presley che canta per un pubblico che sembra uscito dal bar di *Guerre stellari*. Gli stessi Roxy Music hanno abbigliamenti che apparentemente potrebbero appartenere agli anni Cinquanta, ma che a ben guardare sembrano proiettati oltre il tempo e lo spazio. Stiamo parlando di un disco che è ancora attuale, vivo, oggi, proprio per la cura e la misura in cui vengono messi insieme così tanti elementi stilistici. Un disco irresistibile dove convivono rock, prog, pop ed elettronica, che ci proietta inevitabilmente, anche contro il nostro volere, avanti verso il futuro e lo fa con consapevolezza deflagrante.
Soprattutto scalda gli animi e apre un varco verso quella che sarà la rivoluzione del punk. E così i brani partono in un modo e finiscono da tutt'altra parte per infinite direzioni, per tornare poi eventualmente da dove avevano iniziato. Anche i testi sono drammaticamente coinvolgenti e creano lo stesso pathos della musica che si muove ondeggiante all'interno di un decadentismo che sembra inevitabile.
È ricco di chiusure, aperture e tensioni costanti. Teatrale, autoironico. Un grande esempio di Pop Art. Alcuni dei componenti arrivano dalle scuole d'arte inglesi che, come disse un giorno **Keith Richards**, "ti spedivano lì se non avevano nessun'altra scuola dove mandarti". In Inghilterra furono fortunatamente responsabili dell'incontro di alcuni geni della musica di quegli anni. L'aver frequentato quelle scuole per molti fu una benedizione. Da lì passarono alcuni futuri membri di Beatles, Who, Pink Floyd, Soft Machine e David Bowie...
L'album si apre con la tirata *Do The Strand*, edita anche come singolo, che sin dall'inizio dichiara "There is a new sensation". Il pranzo è servito. Moderno, lanciato verso il futuro, pericoloso, lussureggiante, freddo e sensuale allo stesso tempo. Il punto esatto nella musica rock dove il glam e il prog si incontrano. L'invito è ascoltare tutto l'album, tutto d'un fiato, anzi una facciata dopo l'altra. I brani si avvicendano con un ordine prestabilito, straordinario, calcolato e non modificabile. La cadenza di ognuno di questi, insieme ai cambi di direzione, è come un mantra. Come Brian Eno ebbe a dire: "La ripetizione è una forma di cambiamento". È veramente la porta di accesso per un nuovo mondo musicale, ed è così affascinante da non lasciare minimamente avvertire il dualismo tra Bryan e Brian. Le loro due forti personalità riuscirono a convivere fino alla realizzazione di questo secondo album. Infatti dal seguente STRANDED (uscito sette mesi dopo) Eno non è più della partita, sostituito dal più virtuoso **Eddie Jobson** (Curved Air, Zappa, U.K., Jethro Tull), artista completamente diverso nell'approccio artistico. Impossibile andare oltre insieme. Ferry ed Eno hanno la stessa idea di sorprendere, affascinare, e ti corteggiano per attirarti all'interno di un mondo nel quale ti sembra di aver paura di entrare, ma che non appena lo conosci non puoi più farne a meno di viverci dentro.
Il passare del tempo ha ancor più rafforzato l'importanza e la grandezza di FOR YOUR PLEASURE, capace di stregarti con brani che non hanno bisogno del ritornello per far parte della tua memoria musicale ed essere assimilati, toccando uno dei punti più alti di raffinatezza raggiunti dall'art-rock. Cambia per sempre il suono della musica pop, con sperimentazioni e colpi di scena indimenticabili. È un disco magico, lunare, inquieto e romantico, con composizioni decisamente lontane dalla forma canzone tradizionale. Le apparizioni televisive dei Roxy Music influenzarono una nuova generazione di ragazzi inglesi, alcuni dei quali formarono una band che si chiamava **The Strand**, che poco dopo prese il nome di **Sex Pistols**.

FOR YOUR PLEASURE viene pubblicato nell'aprile 1973. Prodotto da John Anthony (VdGG, Genesis, Peter Hammill, Queen, Affinity), Chris Stewart (Pink Floyd, Procol Harum, Elton John, Paul McCartney, Pete Townshend) e Roxy Music.

Il 45 giri *Do The Strand*, brano di apertura dell'album, esce nel luglio 1973.

Il 1° dicembre 1973 il gruppo suona a Vienna.



Abbiamo incontrato **Ian Anderson** per la promozione del 23° album targato **Jethro Tull**, ma lui ha allargato la conversazione ben oltre i confini di RÖKFLÖTE, parlando di Vladimir Putin, Roger Waters, Israele, omosessualità, il tempo che scorre inesorabile ecc. Le sue affermazioni sono forti, sicuramente non condivise da tutti, però non si nasconde certo dietro a una foglia di fico

OLTRE LA MUSICA

Testo: **Antonio De Sarno**

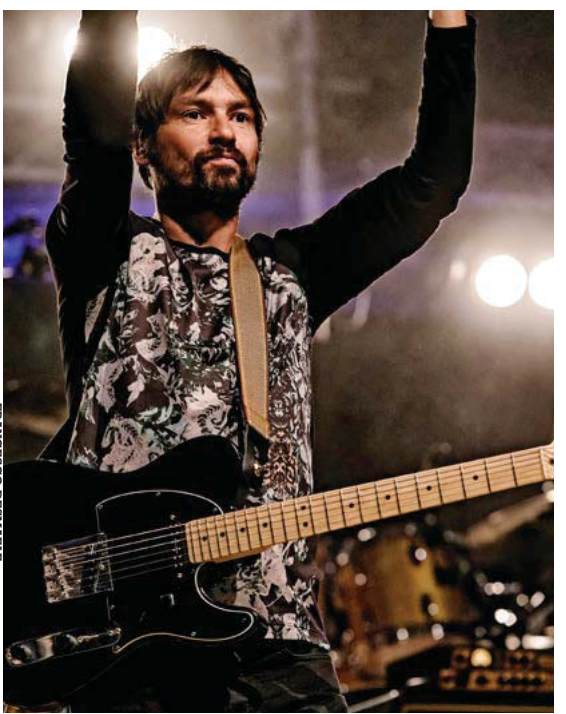
A tratti si ha l'impressione che sia il flauto la voce principale del disco: probabilmente, avrebbe potuto essere completamente strumentale.

Nella mia intenzione doveva essere un disco quasi interamente strumentale, suonato dal mio gruppo, che chiaramente ha uno spirito rock, in cui il flauto avrebbe preso il posto della voce. Il titolo provvisorio era ROCK FLUTE. Poche ore dopo avere iniziato a lavorarci sopra, mi è venuta un'idea: cambiare rock in rök, che poi sarebbe la parola islandese per "destino", e flute in flöte, pronuncia tedesca del mio strumento. Sembrava un'occasione legittima, per una volta, usare l'umlaut nella musica popolare, dopo l'appropriazione indebita da parte dei **Mötley Crüe** e dei **Mötorhead**, addirittura due volte nella stessa parola! Insomma, alla fine del primo giorno stavo già scrivendo dei testi per questo album, che avrebbe dovuto essere strumentale…

Il precedente THE ZEALOT GENE, pubblicato a gennaio 2022, è stato registrato in presa diretta, come si usava una volta.

Sì, anche una buona parte di questo lavoro è stata realizzata allo stesso modo, dopo aver fatto le prove come per andare in tour. Questo approccio, lavorando insieme sugli arrangiamenti e sui volumi, restituisce il senso di spettacolo che c'è quando si sale su un palcoscenico, come capitava nei primi anni Settanta… mi piace continuare la tradizione. Abbiamo ultimato due brani al giorno durante i sei di prove, registrando il disco in sette. Avevo già realizzato dei demo per i fatti miei, infatti alcune parti di flauto dei demo sono rimaste nel prodotto finale. Abbiamo dovuto ultimare missaggio e mastering tra un concerto e l'altro.

> *«Finché il vento sarà a tuo favore, devi spiegare le vele e dirigerti verso acque musicali non esplorate»*
>
> Ian Anderson



FRANCESCO DESMAELE

Bruce Soord dei Pineapple Thief, che ha missato la versione immersive con Dolby Atmos. Qui sul palco del 2Days Prog+1 (4 settembre 2015, Veruno).

A proposito del missaggio, questa volta vi siete affidati a Bruce Soord dei Pineapple Thief.

Qualcuno dell'etichetta ha suggerito il suo nome per realizzare la versione immersive in Dolby Atmos, dato che **Steven Wilson** sarebbe stato troppo impegnato per occuparsene. La Inside Out, proprietà della Sony, ha insistito sull'utilizzo del sistema Sony 360, così è stato coinvolto Bruce, in grado di utilizzare quel sistema. Io conoscevo già il suo lavoro con i Pineapple Thief, anche se non lo avevo mai incontrato personalmente. Mio figlio l'ha contattato e poi sono andato a trovarlo per scambiare due chiacchiere. Ha lavorato avendo come guida i mix stereo, ma in realtà ha avuto carta bianca.

In che modo ha contribuito al sound di RÖKFLÖTE?

Lavoriamo ognuno nel suo studio, anche con monitor e strumenti diversi… quindi alcune sfumature io e lui le abbiamo avvertite differenti, come per esempio il suono del rullante. Fondamentalmente il missaggio di Bruce non è così diverso dal mio, però ha trovato un buon equilibrio e posizionamento tra gli strumenti. Direi che alla fine il suo lavoro è l'evoluzione naturale del mio. Dal mix stereo al 5.1 per arrivare all'Atmos. È stato come lavorare con **Steven Wilson**, quando ho sentito i

Ian Anderson con i sempre più suoi Jethro Tull sarà in Italia per cinque date, inserite in un corposo tour europeo.
Giugno: 29/Parco del Castello Tramontano, Matera
Luglio: 1/Belvedere di San Leucio, Caserta – 3/Villa Bellini, Catania – 30/Arena della Regina, Cattolica – 31/Teatro D'Annunzio, Pescara

Ian Anderson nel parco della sua villa (2021).

suoi mix stereo. Ascoltando la versione in 5.1 sono stato attento ai dettagli e alla loro collocazione nello spazio. Bisogna esercitare un certo autocontrollo; non si tratta della colonna sonora di un film d'azione! Non ci sono le esplosioni alle tue spalle e tutto il resto. Credo che ascoltare la musica in quel modo sarebbe noioso. Molti ingegneri del suono la pensano come me. Bisogna resistere alla tentazione di abusare delle potenzialità del mezzo per non stancare l'ascoltatore. Certo, chi investe nel sistema vuole avvertire la differenza rispetto al suono stereo, perché il nuovo mix ha un costo, e l'effetto non deve limitarsi a qualche riverbero in più. Bisogna trovare un buon compromesso, introducendo ogni tanto qualche elemento spazialmente più avventuroso senza che diventi predominante, distraendo l'ascoltatore dalla musica. Ci sono state un paio di occasioni in cui ho chiesto a Bruce di correre qualche rischio in più, spingendosi un pochino più in là e il processo è andato avanti per un bel po', anche dopo il primo missaggio. È stata una bella esperienza lavorare con qualcuno più giovane di me e che ha un approccio più fresco, nonostante faccia parte sempre dell'ambito progressive rock. Credo che l'eredità del rock progressivo degli anni Settanta sia in buone mani grazie a gente come lui e Steven Wilson o **Jakko Jakszyk**. Il modo in cui Bruce realizza i dischi dei Pineapple Thief è diverso rispetto al mio. Ad esempio **Gavin Harrison**, il suo batterista registra nel suo studio, poi invia le sue parti a Bruce che le integra al resto del materiale. Il risultato finale può piacere o meno, ma a volte non c'è altra scelta.

RÖKFLÖTE edizione deluxe, limitata e numerata (due Lp in vinile rosso, due Cd, un Blu-ray e un libretto).

L'artwork di RÖKFLÖTE è stato concepito da James Anderson, figlio di Ian, e realizzato dal grafico tedesco Thomas Ewerhard (Neal Morse Band, Sons of Apollo, Spock's Beard).

La registrazione da remoto non è certo una novità nel 2023...

Bob Ezrin mi ha raccontato che realizzare THE WALL non è stato facile, proprio perché dovette abituarsi a lavorare con i singoli componenti del gruppo, mai con la band al completo. Creava dei loop con la ritmica e i vari musicisti venivano in studio a suonarci sopra, uno alla volta. Certo, la tensione all'interno dei **Pink Floyd** non lasciava alternative, per quello che ne so. Bob ha dovuto lavorare come ha potuto. Riunire tutti i musicisti insieme in studio non era un'opzione percorribile.

Leggendo il testo di *Hammer On Hammer* ho pensato che il personaggio di Vlad non sia proprio Dracula, ma un altro Vlad a noi contemporaneo...

Infatti è proprio **Vladimir Putin**, con il quale abbiamo avuto un "meet and greet" nel backstage del festival *White Knights* nel 1992. Era la mia prima volta in Russia e ci andai con **Martin Barre** per suonare con alcuni musicisti locali, in realtà solo un paio di canzoni all'interno di un festival. Ero molto curioso e felice di incontrare **Anatolij Aleksandrovič Sobčak**, sindaco di San Pietroburgo, che politicamente sembrava destinato a grandi cose prima di morire nel 2000. Evidentemente il suo approccio è risultato troppo occidentale e liberale per qualcuno della vecchia guardia e ha fatto una brutta fine. Putin era il suo braccio destro, aveva studiato economia sotto il suo tutoraggio all'università di San Pietroburgo insieme a **Dmitrij Anatol'evič Medvedev**, che era un altro suo amico ai tempi. Onestamente non ricordo se al "meet and greet" ci fosse anche Medvedev, ma Putin c'era sicuramente, come testimoniano le foto. La sua veloce ascesa al potere, grazie al favore di **Boris Yeltsin**, che era giunto al termine del suo mandato, ha scioccato tutti. La maggior parte della gente non sapeva nemmeno chi fosse. Era "l'uomo nero che agisce nell'ombra". Leggendo un po' la vita di Putin, sembrerebbe che fosse già un personaggio piuttosto corrotto anche in quei tempi. Non aveva problemi a corrompere le persone e purtroppo il suo *modus operandi* non sembra essere cambiato da allora. Ama circondarsi di persone che non osano andargli contro. La sua strategia è simile a quella di Adolph Hitler, se mi permetti il confronto. Lo so che un paragone del genere mi può mettere nei guai, ma ha lo stesso comportamento imperialista, di chi cerca di riportare i confini della Russia a quelli dell'Unione Sovietica. Quando Putin ha visitato gli Stati Uniti ai tempi di **George W. Bush** ci era sembrato una boccata di aria fresca. Anzi, è stato proprio osannato, anche in Inghilterra, e forse per un po' è stato sedotto dall'occidente e dalla voglia di costruire delle relazioni diplomatiche più rilassate. Una volta tornato in Russia, forse si è sentito tradito dall'atteggiamento del vicepresidente **Dick Cheney** e del segretario della difesa **Donald Rumsfeld**, che raccomandavano di non fidarsi dei russi. Putin sostiene addirittura che alla Russia venne proposto di entrare nella Nato. Ovviamente questo non è mai avvenuto e Putin ha ripreso il suo atteggiamento da guerra fredda, che vede l'occidente come un nemico che non brama altro che invadere il suo territorio. Lui sa che niente potrebbe essere più lontano dalla realtà, ma sostiene questa tesi ancora oggi. Chi mai potrebbe farcela a governare un territorio vasto come quello russo, al di là delle considerazioni etiche? È pazzesco. Tutto questo ci ha fatto capire che con lui non si può ragionare, ma bisogna tenerne conto. È una triste constatazione, perché ho sempre avuto un debole per la Rus-

sia e il suo popolo, ma l'anno scorso siamo stati costretti ad annullare i nostri concerti. Anche in Ucraina, naturalmente. Per chi, come me, si è esibito in Russia in questi ultimi anni, è la fine. Soprattutto dopo avere parlato di Putin con te!

Be', non ti stai rivolgendo proprio alle Nazioni Unite...

Forse **Roger Waters** spera ancora di tornare a suonare in Russia e quindi cerca di non sembrare troppo critico verso Putin. Ovviamente ha espresso delle opinioni molto forti, ma considerando il numero di interviste che ha rilasciato nel corso degli anni, dovrebbe sapere che c'è sempre il rischio che le proprie frasi vengano utilizzate fuori dal loro contesto originale. E infatti sono state usate contro di lui. Secondo me se lo merita, non tanto per le sue opinioni, ma per la sua ingenuità. Forse vuole proprio che la gente prenda una posizione, anche ostile, nei suoi confronti. Un po' come fa **Morrissey**. Forse per qualcuno è impossibile non esprimere i propri pensieri, criticare le persone, dando l'impressione che se fossero scesi dal letto dal lato opposto quel giorno, avrebbero potuto avere un'opinione diversa. È pericoloso quando qualcuno comincia a esprimere la sua opinione su argomenti che conosce poco: ne esce sempre una versione distorta della realtà e per questo cerco di parlare solo di cose che credo di conoscere, magari per esperienza personale o ricerche approfondite. È triste, ma è così. Anche quando si conosce bene un argomento, bisogna tenere conto che ci possono sempre essere opinioni differenti. Ricordati che in circolazione c'è una grande quantità di pubblicazioni che fanno solo copia e incolla. Avere una visione d'insieme è difficile, soprattutto quando si tratta di eventi di storia contemporanea. Per come il mondo si è sviluppato dopo la Seconda guerra mondiale è normale trovarsi davanti a interpretazioni diverse della storia.

I Jethro Tull versione 2023. A destra l'immagine promozionale del concerto al Belvedere di San Lucio.

Il concerto di Matera si terrà in una cornice splendida, quella del parco del Castello Tramontano (29 giugno).

Stiamo parlando di Israele?

Sono stato più volte in Israele. Ho preso una posizione molti anni fa, che prevede che possa suonarci senza guadagnare nulla. Tutti i soldi devono andare a ONG che lottano per la convergenza religiosa e politica delle fazioni coinvolte. Credo che sia meglio andarci se può portare a qualcosa di buono. Detto questo, considerando che il 50% degli israeliani non è a favore del governo di destra attuale, è decisamente più facile che suonare in Russia, dove sembrerebbe che quasi il 90% della popolazione sostenga Putin, grazie anche al controllo che esercita sui mezzi di comunicazione. Sembra attecchire un po' meno in città come San Pietroburgo o Mosca. La linea di Putin viene ripetuta quotidianamente e la gente, tristemente, sembra credere alla sua teoria della minaccia perpetua rappresentata dall'Occidente nei confronti della Russia. Sono tutte cazzate. Lui è il primo a saperlo, ma servono per mantenere intatto il suo potere prima di morire, magari restaurando nel frattempo la grandezza del glorioso impero russo. Ti sorprende che i finlandesi e i polacchi siano così preoccupati di essere i prossimi a essere invasi? Non saranno i prossimi, perché la Russia sta esaurendo le armi convenzionali. Ma con le atomiche tattiche ci vuole un attimo a salire di livello. C'è da avere paura sul serio. Ecco perché, oltre a essere Vlad il cattivo, è anche Vlad il pazzo. Ha davvero perso il senso della realtà. Ti confesso che vent'anni fa nutrivo un segreto apprezzamento per le sue abilità diplomatiche. Dieci anni dopo ho pensato che ormai avesse tergiversato troppo. Nel 2021, grazie alle sue azioni e alle sue parole, ha deciso in che modo verrà ricordato dalla storia. Non ci sono dubbi... come una persona totalmente malvagia. Anche se cercherà di riscrivere la sua storia su Wikipedia, ormai è troppo tardi. Non ha più nessuna speranza di essere ricordato in maniera positiva.

Dal disco si capisce che non ti vuoi allontanare dall'attualità, nonostante il pretesto di base sia la mitologia norrena.

A sinistra: il programma dell'edizione 2023 del festival Lovely Days (Austria). Sopra: il festival Inselleuchten (Germania).

In *The Perfect One* chiami per nome una serie di personaggi contemporanei…

È lo stesso motivo per cui c'è Vlad The Bad. Ho deciso di mettere due strofe alla fine di ogni composizione che ci riportano ai giorni nostri, creando un parallelismo con le divinità nordiche delle prime strofe. È l'attrazione fatale degli uomini (ma non solo) verso altri uomini, che possono sembrare poco educati o poco attraenti, proprio per alcune loro qualità grezze. In questo ci sono cascati sia **Andy Warhol** (artista americano polivalente e figura fondamentale della Pop art) che **Joe Orton** (drammaturgo inglese, morto nel 1967 a soli 34 anni) o addirittura **Francis Bacon** (pittore irlandese). In un certo senso è qualcosa di comprensibile. È conveniente parlarne solo quando si tratta dell'attrazione sessuale tra donne e uomini, anche se trovo sia interessante come argomento. È facile accecare l'essere umano con la bellezza, anche se la persona che esprime tale potere non è propriamente bella, secondo i canoni "normali". Non penso che Andy Warhol fosse un sex symbol per le donne! Immagino nemmeno per gli uomini, ma lui amava farsi circondare da tanti bei volti, in prevalenza maschili.

Nel 1986 mi chiesero di presentarmi alle audizioni per il ruolo dell'amante gay nel film *Prick Up*, diretto dal regista inglese Stephen Frears, messo in circolazione nel 1987. Avrei dovuto interpretare Joe Orton, il commediografo…

Avranno ascoltato *Kissing Willie*…

No, è avvenuto prima! Quella canzone, il cui testo descrive un rapporto di sesso orale, appare su ROCK ISLAND, album dei JT pubblicato nel 1989. Ho dovuto spiegare che non avrei proprio potuto recitare in quel ruolo e che non sarei stato in nessun modo qualificato a interpretare quel genere di personaggio. Non ho esperienza omosessuale e mi sarei sentito troppo a disagio a interpretare un amante gay, visto che finora non ho mai accarezzato il fondoschiena di un altro uomo! Sarebbe stato disonesto da parte mia, così come lo sarebbe guadagnarmi da vivere copiando la musica folk afroamericana, ovvero il blues. Comunque, alla fine il ruolo è andato a **Gary Oldman** che, sono certo, è stato molto felice di avere superato quel provino per un ruolo molto difficile. Tornando a *The Perfect One*, ho cercato di capire i meccanismi dietro al fenomeno, in modo empatico, del fascino oscuro esercitato in alcune situazioni. Non penso di aver espresso un pensiero politico radicale in nessuna delle canzoni, sono solo osservazioni personali.

Non posso salutarti senza chiederti se anche quest'anno, il 1° gennaio, hai cominciato a lavorare a un disco nuovo…

Proprio ieri ne ho parlato con **Thomas Weber** della Inside Out. Aveva in mente ottobre 2024 come data praticabile per la pubblicazione del prossimo album. Quindi, sì, ci sto lavorando ma è così segreto che neanche io so di cosa si tratta! Chiaramente, il 1° gennaio ho messo insieme il concept, i temi e il titolo del disco, anche l'inizio di qualche testo. Poi mi sono fermato dopo la prima settimana, ma per gennaio o febbraio prossimo dovremmo farcela a entrare in studio e cominciare a registrare.

Perché così tanti album in poco tempo?

Sono vecchio e se non faccio una cosa adesso poi sarà troppo tardi. Se hai un'idea, magari buona, ti senti obbligato a portarla avanti. Se l'idea è così così, ti senti obbligato a trasformarla in una buona. Se ho voglia di fare qualcosa non penso di avere troppo tempo da perdere. Il tempo è un nemico implacabile a un certo punto, e capisci che ogni anno che hai è una benedizione per quanto concerne la salute mentale e fisica. Finché sarà possibile e il vento sarà a tuo favore, devi spiegare le vele e dirigerti verso acque musicali non esplorate, ma non quelle di Roger Waters.

«Inizialmente RÖKFLÖTE doveva essere quasi interamente strumentale»

Ian Anderson

Foto promozionale per il tour Seven Decades 2023.

Sparito dai radar musicali?

Composto e registrato da gennaio 1993 a giugno 1994, edito a settembre, **IL 13** è importante a livello artistico e storico. È l'album che porta il **BMS** negli anni Novanta e l'ultimo completamente in studio con **Rodolfo Maltese** e **Francesco Di Giacomo**. Eppure è stato quasi dimenticato, complice la totale assenza di ristampe sino a oggi.
Ne parliamo a lungo con **Vittorio Nocenzi** nella più approfondita intervista mai dedicata a questa opera. In quante pagine? Ovviamente 13!

Testo e foto: **Guido Bellachioma**

Erano quasi 30 anni che IL 13 non veniva ristampato, tranne in Messico dalla Sol & Deneb Records, solo in Cd, la prima nel 1999 in concomitanza dei concerti del BMS, la seconda nel 2021. Ho convinto Davide Benetti della Universal a ripubblicarlo, prima in vinile rosso per il Record Store Day del 22 aprile 2023 e il 30 giugno in Cd.

Lato A e B della ristampa in vinile della Universal per il Record Store Day del 22 aprile. L'edizione in Cd uscirà il 30 giugno.

Perché è stato dimenticato, nonostante la politica bulimica di ristampe? In fin dei conti, anche per assecondare una mera politica di commerciabilità del prodotto, è l'ultimo album completamente in studio con Francesco Di Giacomo e Rodolfo Maltese…

Sì, hai ragione, spesso il luogo comune e l'ovvio trionfano. Per quanto riguarda il Banco si parla quasi solo della trilogia composta dai primi tre album. Questo è dovuto, secondo me, a diversi motivi:

1) Scarsa conoscenza musicale.

2) Priorità ai successi commerciali classici che garantiscono vendite sicure.

3) Non si vuole rischiare niente nelle analisi e si preferisce andare più sul sicuro che azzardare qualche contributo innovativo (è un po' il peccato originale dei media della globalizzazione).

Quindi io ho apprezzato molto la decisione della Universal di ripubblicare questo album, perché fu frutto di un lavoro intenso! Eravamo determinati a scrivere nuovo materiale solo inseguendo da vicino un'ispirazione autentica, ce lo eravamo prefissi insieme, io e Francesco, in modo categorico. Non volevamo registrare musica perché "dovevamo" farlo, ma si doveva sentire che "volevamo" farlo. Può sembrare un gioco di parole della mente, ma nella realtà è una precondizione centrale, determinante. Oggi vengono definiti paletti programmatici, e sono ritenuti giustamente determinanti, perché indirizzano chiaramente il tuo lavoro… e lo possono salvare da rischi mortali, uno dei quali è la routine. La produzione esecutiva fu seguita giorno dopo giorno da **Beppe Cova**, che mi fu vicino nel mettere in moto ciò che rendeva possibile la veridicità della scrittura della musica, dei testi e degli arrangiamenti. A iniziare dal luogo dove avvennero le registrazioni, tutto doveva essere vero, autentico. Il Banco voleva dare un segno preciso di esserci ancora… più che mai! Fu per questo che decidemmo di registrare dentro la mia casa di campagna, nella campagna di Genzano (Roma). Era un luogo ampio, comodo, costruito intorno a una vecchia torre quadrata e circondato da vigne e uliveti. Io ormai non ci vivevo più con la mia famiglia, perché ci eravamo spostati nel centro storico del paese. Organizzammo le registrazioni portandoci la tecnologia necessaria per fare un buon lavoro: mixer, registratori, outboard, microfoni ecc. Insonorizzammo alcuni spazi, utilizzandoli per la regia (la stanza della torre a piano terra) e per le riprese sonore, in modo tale che il lavoro si svolgesse come in un qualunque studio di registrazione top. Ma il farlo dentro la casa dove vivevo veramente, dopo tanti anni di "accampamento" per troppi mesi in altre città e negli studi di registrazione, dava al nuovo disco una prospettiva di comfort decisamente più "umana". Era un presupposto che indirizzava la nostra creatività: fu una delle rare volte in cui scrivemmo parole e musica nel momento stesso delle registrazioni, perché normalmente si entrava in studio solo dopo aver completato la scrittura dei brani. E debbo dirti che questa nuova prospettiva logistica (registrare "a casa") mi riempì di gioia.

Per 50 anni ho trascorso lunghi periodi lontano dalla famiglia, "sepolto" in studi dal primo giorno all'ultimo della lavorazione di ognuno degli album del Banco… l'idea di poter realizzare IL 13 dentro la mia casa mi alleggeriva il cuore in maniera notevole. Alla fine di ogni giorno potevo vedere i miei tre figli, magari li trovavo che dormivano quando io tornavo, ma era già meglio che non vederli per mesi di fila. È anche per questo che sono particolarmente af-

T-shirt de IL 13, trovata su albumcoverstickers.com, sito americano.

fezionato a questa opera, pur se prevale il contenuto artistico, perché lo ritengo uno dei nostri migliori dischi.
Fu una grande opera di "sintesi" fra la nostra produzione degli anni Settanta e quella degli Ottanta. Siamo sempre stati consapevoli delle profonde differenze stilistiche fra i due decenni: puro prog rock nel primo e songs nel secondo, che, come ho già detto tante volte, non misconoscerò mai, perché reputo che quelle canzoni erano fatte di verità, di sangue, di poesia espressa in parole e musica (penso a *Michele ed il treno*, a *Moby Dick*, a tante altre che ho scritto e amato, però mai come figlie di un Dio minore, anzi come frutti di una sfida molto impegnativa per la nostra creatività!). Allora per i nuovi brani ci proponemmo di cercare la sintesi fra la scrittura progressiva e quella delle nostre canzoni. *Anche Dio* era un omaggio agli anni Settanta come *Emiliano*, che entrerà in pianta stabile nei concerti del Banco. *Rimani fuori* era dedicata agli anni Ottanta, *Guardami le spalle* era, una canzone con l'anima che respirava prog. *Tirami una rete*, particolarmente ispirata, non ha nulla da invidiare, come liricità, a *Coi capelli sciolti al vento* del *Giardino del mago* (ovviamente come sentimento, come corda emotiva toccata, non come tipo di scrittura musicale).

Sopra: Eureka Festival 1997 (Roma). Sotto: Vittorio Nocenzi, Torino 1996.

Come stava il Banco in quel momento? Come era emerso dagli anni Ottanta per immergersi nei Novanta? Ci sono tre batteristi (Maurizio Masi, David Sabiu, Pierluigi Calderoni), due bassisti (Tiziano Ricci, Toni Armetta), mentre Rodolfo Maltese è affiancato alla chitarra elettrica da Max Smeraldi, con cui partecipate al Premio Tenco (27 ottobre 1994). IL 13 è il primo album con Filippo Marcheggiani, però come membro del coro Mario Terribili di Marino (presente in *Sirene I* e *II*, *Brivido*, *Guardami le spalle*, *Anche Dio*, *Mister Rabbit*). Filippo suona nel tour di supporto all'album (1995).

Il Banco in quel momento stava abbastanza bene, anche se lo scoppio della disco-music e della cassa in 4/4 aveva segnato gli anni Ottanta in modo negativo, ovviamente dal nostro punto di vista. La musica commerciale di più ampia fruizione era diventata la protagonista dell'airplay in modo incontrastato. Le radio ormai non erano più "libere" ma

«IL 13 ESPRIME DAVVERO LA NOSTRA VOGLIA DI FARE MUSICA, SENZA COSTRIZIONI»
Vittorio Nocenzi

«CON I TESTI DE IL 13 VOLEVO TROVARE UN LINGUAGGIO CHE AVESSE MEMORIA DELLO SPIRITO ORIGINARIO DEL BANCO SENZA AVERNE PAURA»
Francesco Di Giacomo

"commerciali", perché vivevano prevalentemente con la raccolta pubblicitaria e quindi la scelta della musica era spinta sempre di più verso il nazional popolare. Non ti nascondo che il morale a volte ne risentiva, perché la sensazione di essere assediati dal NULLA era forte (ancora non sapevo cosa ci avrebbe aspettato negli anni Venti del XXI secolo!!!). Però ci sembrava (sicuramente in modo ottimistico) che il decennio dei Novanta si sarebbe potuto riaprire verso la qualità delle proposte musicali. Per un breve periodo iniziale questo ci sembrò possibile, e allora partimmo con tanta energia con il nuovo progetto. Sinceramente non ricordo bene come **Max Smeraldi** approdò sulla riva del 13. Avvertii, a un certo punto del lavoro sugli arrangiamenti, la necessità di utilizzare due chitarre elettriche. Era gradevole sentire la chitarra di Smeraldi dialogare con quella di **Rodolfo Maltese**, in un modo assolutamente naturale.

Fu così che sperimentai la doppia chitarra, cosa che aprì le porte all'entrata nel Banco di **Filippo Marcheggiani**, perché non volli più rinunciare alla doppia chitarra nei live. Filippo entrò a far parte del Banco per eseguire i brani de IL 13 dal vivo, e in quello stesso anno sostenne la maturità liceale! Lo avevo conosciuto insieme con gli altri componenti del coro Mario Terribili, dove cantava. In quell'occasione mi disse che suonava la chitarra e quasi tutti i brani del Banco. Mi aveva colpito per tre cose: era di Marino come me, anche lui aveva perso il papà da giovane e suonava con cuore e con passione. Gli dissi di preparare qualche pezzo del Banco e di tornare dopo pochi giorni per farmeli ascoltare. Lo sentii suonare e lo volli stabilmente nel gruppo. Avevamo trovato la chitarra giusta da affiancare a quella di Rodolfo Maltese. Io sarò sempre grato a IL 13 per aver portato nel Banco Filippo, ormai al mio fianco da 30 anni… così da giovane liceale è diventato un "membro storico" del gruppo! E ha dato negli ultimi due album, TRANSIBERIANA e ORLANDO, un contributo artistico a tutto tondo notevole, sempre al mio fianco insieme a mio figlio Michelangelo, in tutte le fasi della lavorazione, durante la scrittura dei nuovi brani, durante i loro arrangiamenti, durante i missaggi e il mastering. Ho sempre amato la band come gruppo di lavoro, in

quanto mi piace confrontarmi con altri musicisti, proprio perché dal lavoro in comune esce sempre il materiale più intrigante, condensato delle varie personalità. La diversità per me è sempre stata una ricchezza, mai un ostacolo.

Registrazione e missaggio. Quanto tempo ci avete messo tra preproduzione, registrazione e missaggio. Quando avete iniziato e quando è uscito? Se non ricordo male lo presentasti alla stampa dal vivo proprio nella tenuta dove l'album è stato registrato …

In totale un anno e mezzo. Più o meno sei per comporre i brani, altrettanti per la preproduzione, tre per la registrazione e altri tre per il missaggio. Un periodo di grande lavoro. Ero contento di avere finalmente la possibilità di registrare materiale appena scritto, catturandone le prime emozioni. Era qualcosa che per le band inglesi era normale. Quando il materiale non è ancora finito inevitabilmente in studio usi molto più tempo, quindi il costo degli studi lievita. Se hai tutto già scritto impieghi 100 ore, altrimenti 300! Registrare con qualità elevata, appena ti viene in mente qualcosa di nuovo, era una prospettiva fantastica. Ricordiamoci che la tecnologia ancora non offriva la possibilità di incidere in digitale a casa tua, abbattendo enormemente i costi. Oggi diamo troppo tutto per scontato… allora solo band come i **Pink Floyd** e pochi altri potevano permettersi budget ricchissimi per realizzare i dischi. Le alchimie miracolose dei loro suoni nascevano direttamente dalle sperimentazioni in studio… e quei suoni diventavano protagonisti anche delle strutture e delle scritture musicali. Noi, dotati di budget più ridotti, dovevamo finire la scrittura delle composizioni e degli arrangiamenti prima di entrare in studio, rinunciando a quella fase di sperimentazione sonora che solo la sala di registrazione ti forniva. Mentre ti rispondo mi sto rendendo conto che sto parlando come della preistoria. È un discorso che alla luce dei nostri giorni è quasi incomprensibile. Oggi per un artista è possibile utilizzare fin dall'inizio del proprio lavoro quei suoni, quei timbri che caratterizzeranno poi la versione definitiva della sua musica, entrando immediatamente a far parte della stessa composizione originale. È una conquista anche concettualmente, teoricamente quasi scontata. Che cosa è la musica se non il proprio suono? Intendo dire che un'idea compositiva vive fin dal primo momento grazie ai timbri dei suoni utilizzati per eseguirla, e quindi questi suoni sono imprescindibilmente un tutt'uno con la scrittura compositiva!

Francesco Di Giacomo e Rodolfo Maltese in concerto al Salone del Libro di Torino (15 settembre 1996).

Cosa doveva esprimere?

La copertina riproduce un graffito rupestre preistorico, in cui è rappresentata rudimentalmente una faccia umana. In qualche modo voleva stigmatizzare e simboleggiare la *liaison* costante che unisce la storia umana, quell'insieme di sentimenti, sensazioni e idee che ci fanno essere "uomini". Nonostante le metamorfosi che la civiltà umana ha subito attraverso le varie civiltà è rimasto sempre lo stesso baricentro, costituito appunto dai nostri sentimenti, dalle nostre emozioni.

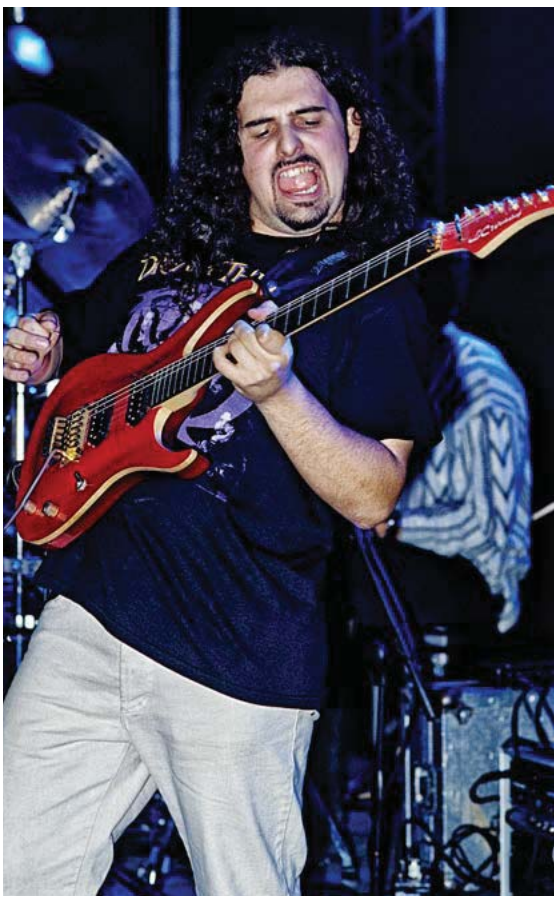
Track by track

Dove non arrivano gli occhi
Preludio strumentale affidato ai suoni elettronici delle tastiere. Ispirato alla marcia degli alberi (gli Ent del *Signore degli Anelli*), una rivolta ideale della natura all'azione devastante degli uomini. Il disagio esistenziale era già forte, ma volevamo tradurlo in suoni, timbri, suggestioni poetiche, per non rinunciare alla trasposizione degli ideali in emozioni. Il ruolo dell'acido muriatico era affidato alle due chitarre elettriche distorte e soprattutto alle parole di *Sirene*, dove non lasciavamo spazio neanche alla ipocrita autoassoluzione degli ignavi, di tutti quelli che criticano senza mai prendere posizione nella ricerca dell'equità sociale, che resta ancora oggi una delle utopie meno raggiunte e forse irraggiungibili. Il brano serve a far fiorire, dalle sequenze elettroniche iniziali, gli slogan della folla contestatrice, ideale folla di dimostranti, che scandisce il ritmo iniziale di *Sirene*.

Sirene
È una condanna dura, esplicita, dell'ipocrisia che utilizziamo spesso per fuggire dalle nostre responsabilità personali. Non è vero che non possiamo fare niente, non è vero che non abbiamo la possibilità di dire la nostra. I comportamenti di ognuno di noi non saranno le decisioni di grandi potenze politiche internazionali, ma influiscono eccome sull'umore della vita di ogni giorno. Ho riascoltato recentemente il brano, che, ora come allora, mi ha comunicato una grande carica di insofferenza verso i soprusi e le ingiustizie sociali. Era quello che volevamo cantare, e secondo me ci siamo riusciti.

Sirene (parte II)
Il brano gira intorno a un groove delle tastiere. Per scrittura musicale è un momento funky ma come concezione strutturale, mi riferisco alla sua irregolarità, diventa automaticamente "prog". Continuo a ritrovare, ascoltando i vari brani, il programma delle nostre intenzioni iniziali. IL 13 è la sintesi fra songs e progressive. Sinceramente trovo ancora il tutto molto interessante.

Brivido
Gli anni Ottanta da dove uscivamo avevano visto trionfare nelle classifiche nazionali e internazionali molte canzoni pop dei Genesis di Phil Collins, che dal prog degli Settanta erano passati alle ballad del decennio successivo Ottanta con un enorme successo, addirittura superiore al precedente. Era una intelligente lezione di musica. Il pezzo parte da un groove molto potente, incisivo, scandito dalle tastiere e dal piano Fender, con la strofa che introduce col testo riflessioni per niente scontate sulla vera natura dell'essere umano e sul suo destino naturale, ma anche le paure che le deviazioni contemporanee portavano con sé. E allora riaffermare certi ideali pacifisti, basati sulla libertà della conoscenza e dell'accoglienza, ci sembrava necessario: "*Forse l'uomo di domani è così, con il sangue arcobaleno! Il pensiero è un pezzo di cielo che poi non si spegne mai. Cerchiamo tutti un brivido, in questo tempo livido! Siamo su un treno senza fermate. Teniamo un sogno al minimo, se lo lasciamo ci fa volare… abbiamo un cuore con grandi ali… teniamo un sogno al minimo, se lo lasciamo ci fa volare*".
C'è un unisono tagliente che lancia il chorus: faceva parte di *Polifonia*, brano della prima formazione del BMS (1969/1970). La frase del chorus è particolarmente incisiva, ma l'autenticità dell'ispirazione originale, dei contenuti poetici ed esistenziali del testo credo si avverta ancora oggi. Credevamo molto in quello che cantavamo. È stato sempre così…



Guardami le spalle
È l'inno alla fiducia che a volte poniamo in una persona speciale, un figlio, un amico vero. Mi venne in mente il testo attraversando un altipiano vicino a casa (i Pratoni del Vivaro): 700 metri di altezza sul mare fra vasti prati verdi. Una notte vidi una volpe che attraversava la strada e, alzando gli occhi, dopo aver frenato, scoprii il cielo enorme su di me, luminoso come un diamante! Sentirsi protetto da una persona che ti vuole bene, mentre fai viaggiare la tua sensibilità e la tua fantasia, quindi sei disarmato, è un sentimento prezioso… ti fa sentire bene, protetto come quando da bambini l'idea dei tuoi genitori ti dà sicurezza: "Guardami le spalle mentre guardo il cielo, che di te io mi fido!". Proposi il testo a Francesco Di Giacomo, a cui piacque molto, e lo finimmo a quattro mani. E dal vivo, ogni volta che lo eseguivamo, questo lui diceva che gli sarebbe piaciuto cantarlo, perché lo amava particolarmente. Invece decidemmo che lo dovevo interpretare io, riattualizzando l'uso della seconda voce della band, la mia, come nei primi anni Settanta in DARWIN! (*Cento mani, cento occhi*) o con i recitativi di *In volo* o di *Dopo niente è più lo stesso* ecc.), sempre inseguendo quell'idea di fare con IL 13 la sintesi fra prog e ballad.
L'implacabile scansione del rullante della batteria esprime l'ineluttabilità del cammino della vita. Su questo binario sembra potersi incamminare tutto il tuo mondo. E quando incontri gli ostacoli ti sembrano inizialmente tutti affrontabili, salvo poi sentirne

il peso a volte enorme. Ti scoraggi col "cuore in gola", ti fai forza e riprendi a camminare, ma dopo tante volte ci riesci solo se hai intorno a te la fiducia di quelli che ami…

Anche Dio

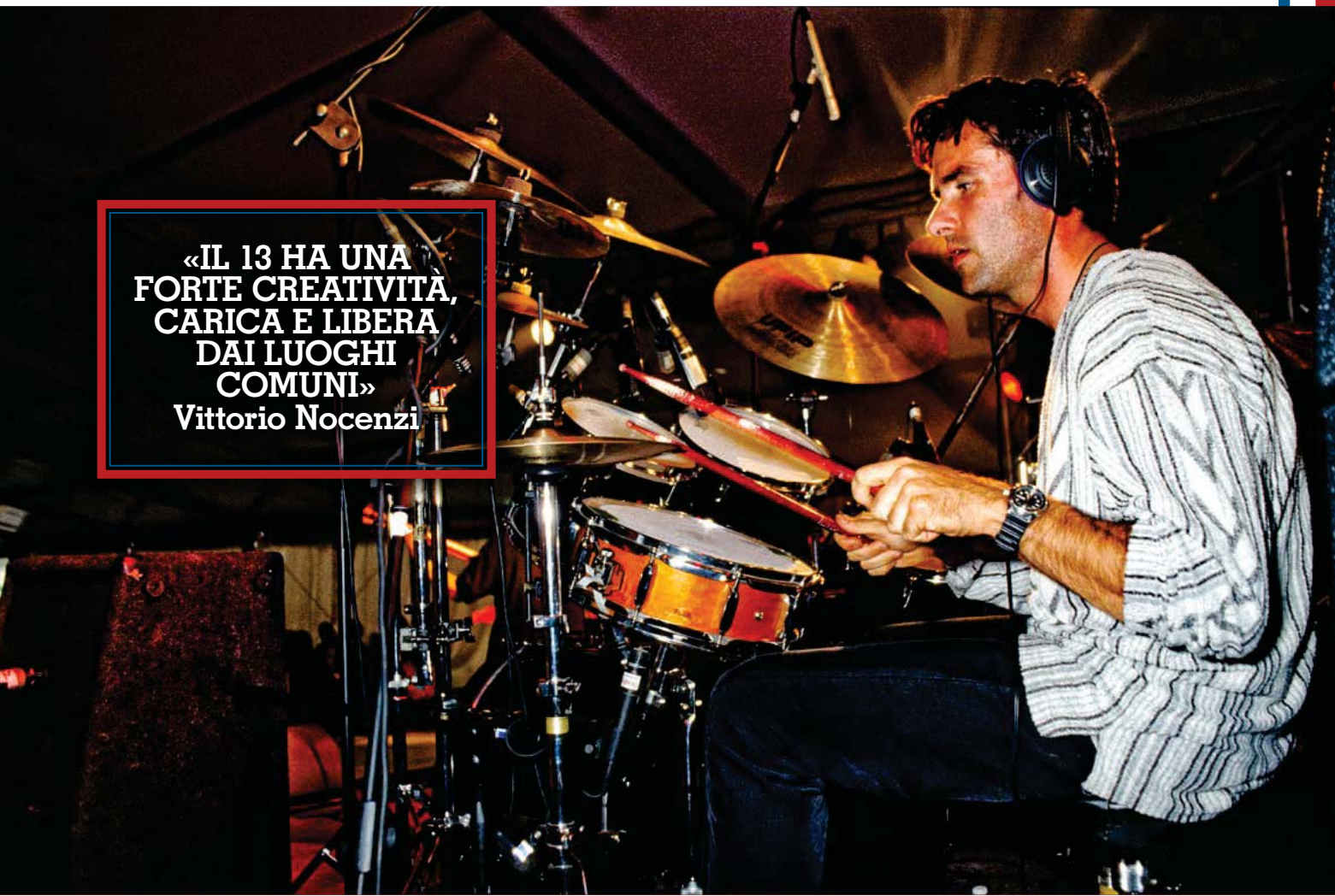
Questo brano voleva tornare alla ritmicità prog dei Settanta. L'idea era quella di alternare le suddivisioni binarie (in due) a quelle ternarie (in tre), eseguendo la stessa frase obbligata e cambiando solo la scansione degli accenti interni da binari a ternari, come mi è sempre piaciuto fare, fin dalla registrazione de *Il giardino del mago* sul SALVADANAIO. L'amore per le poliritmie, usate da **Bèla Bartòk** nelle sue composizioni e derivanti dalla trascrizione della musica popolare, è rimasto tra le cose a me più care! Nella natura incalzante del ritmo si esprime la nostra condanna verso le azioni negative degli uomini… dichiarare l'ostracismo più deciso verso l'avidità, la calunnia, l'intolleranza delle diversità culturali ecc.! E nel testo pensammo bastassero due sole parole per esprimere una condanno categorica di tutto ciò: "Anche Dio!, sottinteso, condanna tutto questo!". In questo caso le parole, affidate alle voci dei bambini, hanno un effetto ancora più tagliente, senza mai correre il rischio di cadere nella retorica. Così concentrammo la condanna in queste due parole, facendole cantare a un coro di bambini. Ma il coro non ce l'avevamo. Allora ricorremmo alle sovraincisioni, cioè a utilizzare più piste, per registrare dieci volte la voce di mio figlio **Mario Valerio**, che allora aveva otto anni, ottenendo così l'effetto di un coro di voci "bianche". Sto ricordando che la voce di Mario Valerio l'avevo già utilizzata quando, da neonato, avevo registrato il suo pianto in studio di registrazione per *Baby Jane* nell'album E VIA (1985). Lui stava nel passeggino, piangendo a dirotto e io, invece di chiamare la sua mamma, lo misi davanti al microfono e dissi al fonico di registrarlo. Per catturare un'emozione a volte noi musicisti siamo pronti a fare quasi qualunque cosa! La verità è che la musica a volte è proprio un'onda che ti travolge completamente!!! L'obbligato finale di *Anche Dio* utilizza un esercizio tecnico per che mi insegnò **Francis Monkman**, tastierista dei **Curved Air** (con i quali effettuammo il nostro primo tour in Inghilterra). Lo presi e lo armonizzai per tutti gli strumenti della band, dando un'impennata conclusiva al brano.

Spudorata (pi-ppò)

A un certo punto l'insofferenza davanti allo spettacolo sociale generale, insieme a quello delle scelte della Politica del tempo, ci chiedeva qualcosa di più acido e inequivocabile. Ed ecco che scegliemmo il fuori le righe fra le tante vie possibili, perché nella sua sciatteria risultava più coerente di tante altre cose che vedevamo imposte alla maggioranza della gente…

Bambino

La guerra nei Balcani era una realtà atroce alle porte dell'Italia, davanti alla quale non c'erano parole sufficienti per esprimere il dolore, il turbamento davanti a tante vite umane spente con una indifferenza atroce, animale. Oggi la guerra in Ucraina e mille altre guerre dimenticate, allora l'assedio di Sarajevo. Nacque così *Bambino*, dove si incontrano la condanna più decisa possibile della guerra e la tristezza davanti alle vite spezzate degli innocenti, che pagano sempre di più e per primi!
Riascoltando il brano a distanza di trent'anni, mi stupisce la sua capacità intatta di stimolare la condanna di qualunque guerra e l'orrore per le vite degli innocenti, di quei bambini uccisi nel momento stesso in cui si affac-



A sinistra: Filippo Marcheggiani. Sotto: Maurizio Masi.

«IL 13 HA UNA FORTE CREATIVITÀ, CARICA E LIBERA DAI LUOGHI COMUNI»
Vittorio Nocenzi

ciano alla vita… e a cui viene rubato il futuro! È un pezzo ispirato, sincero, sia musicalmente che nel testo. Era il nostro modo di dimostrare che si potevano scrivere anche "canzoni", se nascevano "vere" nei contenuti e nella forma. Così la pensavamo quando decidemmo di dare una svolta alla nostra scrittura musicale passando dalle suite degli anni Settanta alle canzoni degli anni Ottanta.

Tremila (rock prove)

Luigi Tenco era uno dei miei cantautori preferiti. Non si limitava a scrivere dei testi bellissimi, non rinunciava a "scrivere musica" come accadeva a molti altri suoi colleghi, concentrati quasi esclusivamente sulle parole accompagnate dagli accordi del "barbiere sulla chitarra"! Quando suonavi i brani di Tenco, invece, notavi le armonie di natura jazzistica, le linee melodiche mai banali. Avevano sempre 50% di poesia e 50% di musica. E questo me lo faceva amare particolarmente. Quando mi venne l'idea di scrivere *Tremila*, pensai che potevo farne un tributo a Tenco, citando alcuni contenuti della sua *Ragazzo mio* (1965). In particolare quando canta: "*Ragazzo mio ti diranno che tuo padre aveva per la testa grandi idee e in fondo non ha concluso proprio niente, ma tu non credere, che quando si alza il mare gli uomini senza idee per primi vanno a fondo*". Queste parole le ho amate tantissimo, le ho elette a mio codice di vita, fin da ragazzo. E allora poterle cantare in un brano del Banco è stato per me un momento speciale davvero! Amo *Tremila*…

Rimani fuori

Un pomeriggio degli anni Settanta rimasi da solo nella sala prove del Banco, la "Stalla". E cominciai a giocare con il pianoforte, un solo tasto con la mano sinistra a cui rispondevo suonando un solo tasto con la destra, poi ricominciavo. Una conversazione, un dialogo fra le due mani, così nacque il tema conduttore del brano. Ma il risultato invece che essere qualcosa di meccanico, di freddo, risultava dolce, tenero. Quando iniziammo a comporre IL 13 mi tornò in mente… erano trascorso molto tempo, ma in un momento solo riuscii a finirlo come se lo avessi scritto tutto insieme! Succede così quando riesci a cogliere in qualcosa lontano nel tempo lo stesso sentimento. Questo fa sì che la distanza temporale fra i due momenti si cancelli immediatamente. Tutto risulta conseguente, naturale, adopera lo stesso linguaggio, a dimostrazione che il tempo degli uomini non esiste se non soltanto nella loro mente. È il terzo brano che canto io, insieme a *Tremila* e a *Guardami le spalle*.

«SONO PARTICOLARMENTE AFFEZIONATO A IL 13 PERCHÉ LO RITENGO UNO DEI NOSTRI MIGLIORI DISCHI»
Vittorio Nocenzi

Tiziano Ricci, bassista del Banco dal 1987 al 2016. A sinistra: copertina del 45 giri *Ragazzo mio* di Luigi Tenco, il cui testo è omaggiato in *Tremila*.

Emiliano

Brano scritto al ritorno dal Mexico, ancora colpito emotivamente dal calore e dalla verità di una "messicanità" che mi aveva decisamente conquistato per spontaneità e verità o meglio "verdà". Nella mia memoria è indelebile il ricordo della plaza Major di Ciudad de Mexico, che al centro ha un altissimo pennone con attaccata in cima una enorme bandiera messicana, ma dire enorme è veramente poco. E garriva nell'aria della sera mentre noi eravamo all'ultimo piano dell'hotel. Silenziosa si stagliava la facciata del duomo a sinistra e, sotto il pennone, vicini alla sua base, c'erano dei trombettisti messicani che riempivano la notte, già piena di stelle, con decine di note suonate in libertà, come solo i mariachi sanno fare. Quando, tornato in Italia, ho scritto la mano sinistra di *Emiliano*, un ostinato in 6/4, mi tornarono in mente quei mariachi e composi la melodia per la ma-

no destra del pianoforte, pensando a loro e agli squilli di tromba, perentori ma allegri e vitali. L'ostinato della mano sinistra era divertente da eseguire, la mia sinistra stava a proprio agio, ma altrettanto divertente era farci suonare sopra le trombe dei mariachi messicani con la mano destra. È proprio per questa sua natura descrittiva, o meglio evocativa di un momento particolarmente caro, che amo *Emiliano*: c'è dentro il ricordo di giorni pieni di scoperte, di nuove conoscenze, come l'incontro con il primo fan messicano… che ci riconobbe mentre passeggiavamo nella plaza Major appena usciti dall'albergo e ci chiese se poteva avere il piacere di farci da *chaperon* per la prima visita alla città. Ovviamente noi accettammo divertiti. Quando tornò scoprimmo che quel signore, in abito scuro e cartella di cuoio, era un giudice dell'alta corte di giustizia di Città del Messico, che quella mattina aveva deciso di mollare i suoi impegni professionali per guidarci alla scoperta di Città del Messico! Ogni volta che parlo o penso a *Emiliano* rivedo quella scena con gli occhi della mente. Il titolo, ovviamente, è dedicato a **Emiliano Zapata**, l'eroe dell'utopia messicana della ricerca di una superiore giustizia sociale, di cui avevano senz'altro bisogno i campesinos. Quindi ancora una volta la composizione musicale si amplia di significato, poetico e umano, se viene dedicata a un racconto ideale, in questo caso fatto più con l'intenzione mentale che con le parole, essendo uno strumentale. Ma ciò non gli impedisce di farmi venire in mente, ogni volta che lo suono, la storia del popolo messicano che combatte per la propria libertà e dignità. È sempre la stessa realtà, ovvero l'importanza della parte letteraria nel cosmo BMS, sia pure ridotta al solo titolo… le parole e le idee aggiungono immagini alla natura invisibile di ciò che raffigura la musica! E allora la musica si rafforza, diventa polifonica esprimendo più racconti contemporaneamente, uno sonoro e l'altro ideale, mentale…

Musicalmente ti senti spinto a osare, a sfidare la scrittura, come accade in *Emiliano* quando passa all'obbligato cromatico in 3/4 + 3/8, esaltandosi nei tempi dispari che fanno danzare la chitarra acustica e il pianoforte insieme in un'apparente ritmo "storto", fuori dalle geometrie dello standard ritmico occidentale. Così il brano assume fisionomie apolidi, cittadine del mondo, dove si congiungono cadenze progressive, etniche e jazzistiche. Ogni volta che rifletto su questo penso che la musica progressiva è un dono speciale, che mi è stato fatto dal destino. È il codice musicale a me più congeniale, perché gratifica la mia innata curiosità verso la conoscenza di altre cose dalle solite, che avverto sempre come urgenza del mio vivere.

Mister Rabbit

La canzone dietro l'ironia farsesca affronta un argomento importante socialmente, ovvero l'usura. È un dramma vissuto da molte persone soprattutto in questa epoca spietata, fatta di interessi cinici, lontani anni luce da un sentimento di solidarietà civile. Gli usurai sono una calamità sociale disgustosa e spietata. L'ironia era indispensabile per parlarne senza cadere nella retorica, avendo questo argomento una imprescindibile valenza etica e morale. Allora l'invenzione di questo coniglio-usuraio ci sembrò un escamotage grottesco, farsesco, utile a evitare il predicozzo, ma allo stesso tempo a dire le cose come stavano. Il nostro coniglio, vigliacco e spregevole, rappresentava bene il lavorio dell'usuraio, pronto a fare l'avvoltoio a spese dei disgraziati, dei meno fortunati, dei più deboli. Non volevamo rinunciare ad affrontare un argomento così scottante, purtroppo poco trattato dalla musica contemporanea. Ci sembrava quasi doveroso, come avevamo fatto con l'omosessualità negli anni Ottanta con *Paolo Pa'*. Ero convinto, come sono oggi, che la musica può proseguire a svolgere una funzione sociale, culturale, se solo ci si ricorda che non è solo intrattenimento, ma anche mezzo di comunicazione dedicato ai valori della vita. La poesia e la letteratura da sempre hanno espresso questi valori, spesso identitari per la cultura e la civiltà. E comunque, essendo nati artisticamente negli anni Settanta, questa intenzionalità oramai ci appartiene per sempre. Per me non è possibile proporre musica senza darle anche questa funzione. Penso che un artista debba dare al proprio lavoro una tensione etica. Tante volte l'ho detto e proseguirò a farlo: estetica ed etica si intreccino, si corteggino continuamente, così la bellezza potrà salvare il mondo, altrimenti resta solo una inutile frase a effetto, abusata e vuota di significato.

Magari che (gargarismo)

Il campionamento iniziale del didgeridoo dà il via a un interessante groove ritmico: "*Magari che ci fosse l'anima in questo minimo che c'è. Ci sono quelli*

che perdono ma che non si perdono, imperfetti, indistruttibili. Sai che cosa c'è? Hanno una specie d'anima, che è sacra come raggi di sole!". Alla fine c'è un canto dei pellerossa americani… una civiltà ritenuta primordiale e selvaggia, eppure spesso, studiandola più da vicino, ricca di una magnifica spiritualità, soprattutto nel rapporto con la natura e le sue risorse. I pellerossa non si sentivano gli esseri più importanti dell'universo, l'equilibrio globale aveva bisogno di comportamenti consapevoli dell'importanza di tale argomento, che noi uomini moderni proseguiamo ad alterare in modo miope, irresponsabile e autodistruttivo. È un altro brano di cui sottoscrivo ogni parola ancora oggi. I nostri giorni hanno trasformato l'essere umano prevalentemente in un conto corrente. L'uomo è importante solo quando svolge la sua funzione di consumatore! Abbiamo cercato di rimuovere proprio la sua dimensione spirituale, quell'anima dove vivono le nostre idee, i nostri sogni, le nostre speranze. Ed è proprio l'anima che stiamo cancellando costantemente. Sarà necessario un nuovo "umanesimo", che rimetta al centro dei nostri pensieri proprio l'individuo, non l'individualismo, bensì l'individuo, miracolo unico e inimitabile!

Pubblicità del concerto acustico del Banco del 25 luglio 1997, tenuto nella piazza antistante il Palazzo dei Congressi dell'EUR (Roma) davanti a un pubblico foltissimo.

Tirami una rete

"*Sto come sto, ma ho tanta vita da fare come sto… L'uomo che ha paura fa di tutto, adora piccoli dei, fa di più, chiama amore una suggestione o che… Tirami una rete e non lasciarmi andare, che non so dove sto… Mi potrei schiantare come un aquilone quando il vento non c'è! Ma tu fammi atterrare senza farmi male, che puoi… io ti benedirei! Anche un atleta sbaglia gare importanti, questo lo sai… Tirami una rete e non lasciarmi andare che non so dove sto. Non farmi cadere che c'è molto di più! Io ti benedirei*". L'atmosfera intima di lavorare a casa in campagna, ci incoraggiava costantemente a sperimentare, a scrivere diversamente, a osare cercando di catturare le più impalpabili situazioni creative, che durano un attimo, rischiando di perderle per sempre se non le afferri al volo. È il caso di *Tirami una rete* la cui apertura, cioè la cadenza solo strumentale del pianoforte iniziale e la strofa, le avevo scritte addirittura quando avevo 16 anni, prima della nascita del BMS. In quei giorni completai tutto come se gli anni non fossero mai passati, come se il brano fosse nato in quel momento, come l'abbiamo cantato e interpretato. La parte centrale, il chorus, è talmente conseguente alla strofa che sembra, ascoltando la canzone di seguito, impossibile che le due parti siano stati scritte, invece, a tanti anni di distanza una dall'altra. Queste cose accadono quando c'è l'ispirazione, quando lavori in un'atmosfera generale di relax, d'intimità, dove tutto diventa miracolosamente possibile. In quella casa in campagna passavo ogni giorno concentrato a scrivere musica, a cercare nuove soluzioni poco sperimentate precedentemente. Tutto era così intenso da risultare l'unica dimensione possibile da vivere in quel momento. Ma la vita privata s'incrociava con il lavoro in un *continuum* unico. Francesco proprio in quei giorni si lasciò con la sua compagna, con cui era stato insieme fin dai primi giorni del Banco. Lei aveva vissuto in diretta i primi successi nazionali e internazionali, e ricordo quanto ho voluto bene a Francesco in quei giorni. Era particolarmente provato, ferito. E scrivere i nuovi testi per IL 13, fortunatamente, lo aiutò a reagire allo sconforto. E questo testo lo testimonia: è bellissimo, profondo come un pozzo nero, dove ci sta espresso tutto il dolore di un uomo che capisce finalmente quanto ha perduto di se stesso, forse la parte più preziosa che solo l'amore sa far fiorire e venire alla luce, al di là delle nostre ritrosie e pudori. Un testo magnifico che si sposa profondamente con la musica. Nel chorus faccio il controcanto alla melodia cantata da Francesco, avendo in testa, vagamente, la vocalità dei brani di **Crosby Stills Nash & Young** e in genere della musica della west coast statunitense.

BMS in concerto al Salone del Libro al Lingotto di Torino (15 settembre 1996). Prima si esibì Carmen Consoli, che da pochi mesi aveva pubblicato il suo primo album: DUE PAROLE.

Bisbigli

La mano sinistra del pianoforte è la reprise di *Emiliano*: la stessa parte interpretata in modo dissonante dava vita alla sezione centrale di *Emiliano*, quella cromatica, interpretata invece in modo interiore e romantico, diventava un ondeggiare malinconico sostenuto dalle note alterate sulle quali si appoggia il tema melodico. Era bello nella mia testa riprendere delle cellule tematiche in modo criptico, citazioni rivolte a un ascolto attento e competente, ispirate alla tradizione della scrittura sinfonica ottocentesca, nella quale i temi ritornano magari in tonalità diverse e diversamente orchestrati, e così facendo legano profondamente fra di loro due momenti diversi della stessa sinfonia. È una delle tecniche usate negli album concept, dove i ritorni tematici vengono usati proprio per sottolineare l'unicità del racconto totale. A un certo punto si sentono i bisbigli di un uomo e di una donna: nella mia testa essi prendono il posto della sezione di archi, che sarebbe potuta intervenire proprio in quel momento. È il *climax* emotivo del brano. Mi sembrava una suggestione affascinante pensare a un'orchestra sinfonica evocata da voci umane… e avrebbe detto più di qualunque parola per esprimere un concetto. Il bisbiglio ti dice che è una storia umana fatta di sentimenti profondi, intimi, appena accennati, per descrivere i quali non servono concetti e parole esplicite, è sufficiente un bisbiglio con un filo di voce per suggerirti di cercare dentro al tuo interno con più attenzione, con più amore…

«I CONCERTI ACUSTICI DEL BANCO ERANO IMPEGNATIVI, PERÒ QUANDO SCENDEVO DAL PALCO ERO DAVVERO FELICE»
Rodolfo Maltese

Il contratto con la EMI, inaugurato con IL 13, mi sembra di ricordare che doveva essere per tre dischi in studio, invece dopo uscì solo NUDO, che è in gran parte live, dove ci sono le mie foto (15 settembre 1996, Salone del Libro di Torino). Cosa successe?

Non ricordo. A IL 13 seguì NUDO, in cui interpretammo alcuni dei nostri brani in formazione acustica a ranghi ridotti, pianoforte, voce e chitarra acustica. Era il modo per mettere alla prova ancora una volta la validità del nostro repertorio. Privando i i pezzi dei suoni elettrici, chitarre e tastiere, basso, per vedere come resistevano le composizioni musicali, cioè le idee essenziali, disarmate, senza la fragorosa muscolarità espressa dagli amplificatori elettrici, dai sintetizzatori, dal drumming rock della batteria ecc. Era una bella e intrigante sfida, perché per l'identità dei brani stessi non potevamo rinunciare alla loro ritmicità, ma dovevamo provare a esprimerla in modo differente dal solito. Cosa restava, così, delle versioni originali? E invece fu una scoperta splendida: un pezzo iper progressive come *Il ragno*, in una continua alternanza di una misura di 5/4 e una di 4/4, sembrava impossibile da esprimere senza batteria e basso elettrico. Ricorrendo alle suddivisioni di una chitarra acustica molto ritmica, utilizzata per sostituire i sedicesimi del charleston della batteria, e della mia sinistra sul pianoforte, che incrementava le proprie parti per sostituire quelle del basso, il brano "camminava" ritmicamente in modo più che soddisfacente. Scarnendo il numero degli strumenti usati le singole parti risultavano di più, o meglio, in modo più esplicito, esprimendo adeguatamente le differenti parti. Fu molto divertente suonare dal vivo con i nuovi arrangiamenti acustici! Uscì fuori un concerto molto impegnativo tecnicamente per noi musicisti sul palco, perché senza il fragore degli strumenti elettrici, anche il più piccolo degli errori sarebbe stato subito evidente a tutti! Era un po' come suonare facendo continuamente salti mortali senza rete di protezione sotto: in qualunque momento ti saresti potuto schiantare a terra, facendo una figuraccia. E questo rendeva speciali le performance, ogni sera era una sfida, che però ci dava la possibilità di offrire una nuova interpretazione, fuori dagli schemi usuali.

Rodolfo e Francesco vicini sul palco, scena cara agli appassionati.

Qual è il brano che più ami di questo album e perché?

Se devo essere sincero, riascoltando dopo tanto tempo IL 13 per rispondere alle tue domande, sono rimasto colpito dai suoi contenuti, che ho trovato particolarmente interessanti. Non so proprio dire quale mi piace di più: credo che sia uno degli album più belli che abbiamo registrato, che ha sofferto inaspettatamente di una mancanza di attenzione da parte della critica e del pubblico in generale, forse per il momento in cui è uscito, che definirei "l'onda lunga" della plastica degli anni Ottanta!

Nel disco c'è tanta musica, tanta poesia nei testi, tante idee inusuali, in ge-

«IL 13 FU UN GRANDE LAVORO DI SINTESI FRA LA NOSTRA PRODUZIONE DEGLI ANNI SETTANTA E QUELLA DEGLI OTTANTA»
Vittorio Nocenzi

nerale una creatività carica e libera dai luoghi comuni. Se proprio non posso evitare di sceglierne uno, scelgo *Bisbigli*, per la sua grande emotività raccolta in una piccola conchiglia di pochi minuti. È un tema che amo particolarmente: lo trovo elegante senza diventare stucchevole, anzi costantemente ricco di sincerità emotiva, scandito da una cromaticità continua che ne aumenta continuamente l'emozione, perché ogni volta sembra che la sua tonalità smotti, scivoli via, cioè che perda la sua sicurezza tonale…

Riascoltato oggi ci sono cose che cambieresti?
Cambierei molti dei timbri delle tastiere. I colori dei suoni sono sempre gli elementi che più risentono della sensibilità e delle mode, del momento. Come la carta da parati di una casa. È una delle cose che ti colpiscono prima, eppure, davanti alla solidità, alla salubrità della costruzione, davanti alla qualità degli impianti elettrici, idrici e della climatizzazione ecc., resta quasi insignificante. Ciò nonostante sarà la carta da parati che colpirà prima di tanti altri aspetti più importanti il visitatore di una casa! Detto questo, è inevitabile il desiderio di cambiare tante cose riascoltando un lavoro di molti anni prima! Nel frattempo tu sei cambiato, come è cambiata la sensibilità dell'ascolto in generale. Sono cambiati i chiaroscuri sociali del pubblico, dei musicofili e così via. Inoltre debbo confessare che, ogni volta che ho finito i missaggi di un nuovo lavoro, riascoltandolo subito dopo proseguirei ad apportare modifiche. È inevitabile, perché la musica e i suoi suoni restano costantemente una materia viva, in continua mutazione, perché vive del nostro ascolto, che resta strettamente legato allo stato d'animo del momento.

Come mai dal vivo avete eseguito pochi brani da IL 13, alcuni solo nel tour di supporto al disco?
Non c'è un motivo particolare. Direi, in generale, che la colpa è forse quella di aver pubblicato troppa musica. Un concerto può durare al massimo tre ore, mai di più, altrimenti gli organizzatori dovrebbero occuparsi anche del cibo e dell'albergo per gli ascoltatori, oltre che un pronto soccorso per i musicisti! Solo all'altitudine di città del Messico abbiamo invece avuto delle persone preposte alle bombole dell'ossigeno sul palco, dietro le quinte… ma eravamo a più di 2000 metri d'altezza!

I Divae Project nel secondo album, PROG WILL NEVER DIE (in uscita su vinile il 23 giugno 2023 per Progressivamente/Universal), omaggiano il Banco con la loro versione di *Bambino*, dove tu hai suonato al piano una sorta di prefazione sonora, come si fa solitamente a un libro. Cosa si prova a riascoltare una canzone poco conosciuta del BMS, rispetto ai classici, e a suonarci?

Credo che la risposta a questa domanda si evinca da quanto finora detto. È una bella sensazione quando il riascolto di un tuo disco dopo molto tempo conferma le scelte di allora, perché ti conforta sempre la qualità e la coerenza del lavoro svolto. Non c'è dubbio che, molto prima degli esiti commerciali di un album, la qualità ha un'importanza superiore rispetto al successo ottenuto. Credo che la ristampa della Universal sia particolarmente meritoria, almeno questa è la mia onesta convinzione. Penso che l'album sia sfuggito alla critica e al pubblico. Quegli anni Novanta offrivano priorità di gusto ambigue, perché era un momento chiaramente di transizione. Lo trovo un lavoro pieno di idee nuove, di sperimentazioni sia di scrittura compositiva che di arrangiamenti, con dei testi, mai di maniera. Il tutto mi è sembrato particolarmente ispirato e, riascoltandolo dopo così tanto tempo, mi hanno colpito brani come *Tirami una rete*, *Emiliano*, *Sirene*, *Guardami le spalle*, *Anche Dio*, *Bambino*…

E a proposito di *Bambino*, debbo dire che l'ascolto della versione dei **Divae Project** mi ha decisamente convinto, altrimenti non avrei mai accettato di suonarci. Hanno puntato tutto sull'emotività del testo e della musica. Con la loro interpretazione, sia vocale che strumentale, hanno trovato una chiave di lettura molto profonda. Penso che, visto il contenuto del testo, questo sia stato l'approccio più giusto fra quelli che potevano scegliere. Per la mia prefazione al pianoforte ho scelto come punto di riferimento l'armonia del brano, cioè i suoi accordi, che hanno come "epicentro emozionale" quello in MI 5a minore. Ecco perché nel mio breve preludio torna in modo esplicito e da protagonista questo accordo, che ha, nelle sue stesse note, una natura "struggente", come i ricordi dolorosi che ti affiorano nella mente tutti i giorni della tua vita.

Prigioniero per 20 giorni?

Massimo Biagini, giornalista RAI e collaboratore di «Prog Italia», ha vissuto la realizzazione de IL 13 come abitante della casa/studio in cui l'album fu realizzato. Un paio di cose ce le siamo fatte raccontare…

Senza riflettere troppo, cosa ti viene in mente pensando a IL 13?

Un giorno andai a casa di Vittorio Nocenzi per una intervista. In quel periodo lavoravo a Radio 2, dove ancora c'era spazio per proposte di questo genere. Bei tempi. Entrai dalla porta a vetri della Torre, dove avrei dovuto realizzare il servizio in pochi minuti… invece sono uscito dopo venti giorni. Vittorio mi disse: "Perché non rimani qui? Abbiamo un letto anche per te!". Ho avuto così la fortuna e il piacere di assistere alla realizzazione per 24 ore al giorno. Momenti di convivialità, gioia, divertimento e allo stesso tempo una grande professionalità e scrupolosità per la realizzazione del progetto. Questa è stata la cosa che più mi è rimasta in mente e, soprattutto, nel cuore. Vedere, ascoltare, commentare e soprattutto sentirsi partecipi del lavoro degli artisti che per anni avevo visto sul palco è stata una forte emozione. Così come quando Francesco Di Giacomo mi invitò a pranzo, tra una pausa e l'altra, in un ristorante di Genzano. Io e lui, soli. Parlammo tanto e di molte cose e per la prima volta compresi la vera statura e la grande umanità di una persona che non era grande solo dietro a un microfono.

Hai qualche ricordo in particolare?

Avendo vissuto fianco a fianco per venti giorni, di ricordi ce ne sono molti. Forse quello più simpatico è quando, dopo aver passato tutta la giornata con le orecchie piene di musica, verso le tre di mattina sento dei passi. Vittorio mi sveglia e mi dice: "Ahooo… Massimé… viè un po' a sentì se tte piace?". Con le poche energie rimaste vado nello studio, anzi, nel corridoio dove c'era una postazione con tastiere e computer. Vittorio inizia a suonare le note di quello che a breve sarebbe diventato *Bisbigli*. Passammo quasi tutta la notte con gli occhi tenuti aperti solo dalla forza di volontà, ma con le orecchie ben spalancate e quello che ne è venuto fuori, secondo me, è un lavoro di grande emozione.

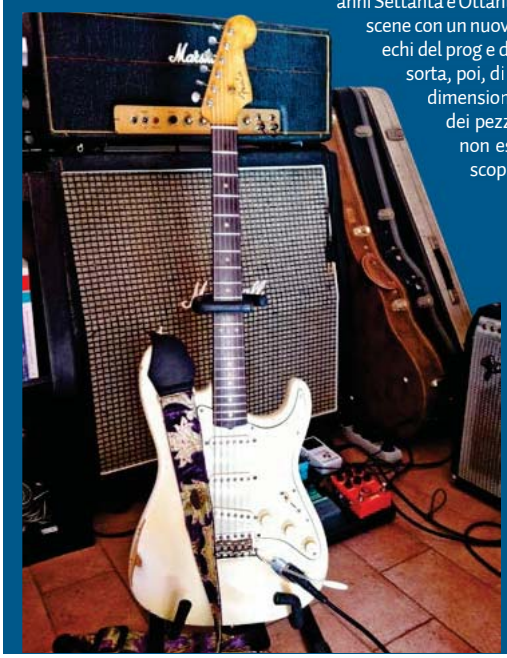
Un'altra curiosità che mi riguarda fu quando cercavamo un suono più ricercato per le chitarre. Era proprio il bisogno di un impatto sonoro riconoscibile e più coinvolgente. In quel periodo avevo delle bellissime chitarre e amplificatori vintage, che misi a disposizione della band: due Fender Stratocaster (1959 e 1963), una Gibson Les Paul riedizione del 1959, due amplificatori Fender Deluxe (1951 e 1963) e un Vox AC30 del 1964, materiale che usò Max Smeraldi… e si aprì un mondo.

Ho anche avuto il piacere di assistere alla fase di missaggio agli studi di Rimini e Imola e, visto che ero stato presente nelle varie fasi, mi fu chiesto di scrivere la cartella stampa della EMI per la presentazione. Sentivo tutto il peso della storia addosso… fu molto gratificante.

Qual è il tuo pezzo preferito?

Ci sono dei racconti molto belli nel disco. Personalmente trovo *Bambino* e *Tirami una rete* sopra tutti. Toccano dei temi talmente attuali che potrebbero essere stati scritti oggi. Poi ci sono altri momenti speciali come *Bisbigli*, *Emiliano*, *Anche Dio*…

Trovarsi nel momento preciso in cui Francesco tracciava con la penna i testi e vederli crescere d'intensità in pochi minuti sono emozioni forti e talmente personali, davvero difficili da spiegare. Un disco particolare con un sound diverso dagli anni Settanta e Ottanta. Dopo tanto tempo di silenzio il Banco tornava sulle scene con un nuovo lavoro e una nuova direzione. Si sentono sempre gli echi del prog e del rock, ma svelati in una forma più orecchiabile. Una sorta, poi, di cantautorato, dove la voce di Francesco assume una dimensione rilevante in contrapposizione ai vocalizzi graffianti dei pezzi più incalzanti. Un album che ha diviso e per alcuni non essenziale, ma dove all'interno ci sono delle perle da scoprire e soprattutto un disco suonato… sul serio.

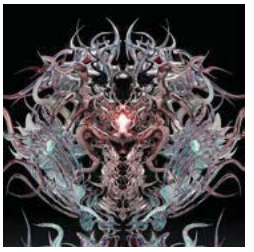


LA LEGA DEGLI STRAORDINARI DJENTLEMEN

COME È CAMBIATO IL MODO D'INTENDERE LA FUSION CHITARRISTICA AI TEMPI DELLA GENERAZIONE Z? RECENTEMENTE I **POLYPHIA** SI SONO PRESI MERITI DI INNOVATORI E HANNO PUNTATO I RIFLETTORI SU QUESTO NUOVO APPROCCIO, MA SONO SOLO LA PUNTA DELL'ICEBERG DI UNA SCENA MOLTO PIÙ VASTA. LA BAND SARÀ IN ITALIA PER UN SOLO CONCERTO. APPUNTAMENTO IL 23 MAGGIO ALL'ALCATRAZ DI MILANO. FACCIAMO UN VIAGGIO ATTRAVERSO QUESTO MONDO…

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, ci fu una vera e propria esplosione del fenomeno dei guitar heroes, generato da una costola dell'altrettanto popolare heavy metal. La loro intraprendenza nel portare avanti la tecnica fu talmente incisiva che per molto tempo sembrò destinata a esaurirsi senza ulteriori evoluzioni, avendo bruciato le tappe della creatività e per aver dato tutto e subito. Da allora di acqua sotto i ponti ne è passata tanta e, giunti al presente, possiamo affermare che una nuova generazione di chitarristi è riuscita nell'impresa di trovare una ricetta inedita per progredire. La rete che collega i punti di tale evoluzione non è così semplice da districare ed è costituita da numerosi fili, che vanno a intrecciarsi, le cui origini partono dai primi anni 2000 e arrivano fino a oggi.



A sinistra: Polyphia nel 2022. Sopra: REMEMBER THAT YOU WILL DIE (2022) e RENAISSANCE (2016).

L'evoluzione della specie

Rispetto all'onda propagata da chitarristi principalmente di estrazione jazz metal, come **Steve Vai** e **Joe Satriani**, nel contesto contemporaneo il prog ha giocato un ruolo più prominente, soprattutto grazie all'accezione, più libera e svincolata da parametri ortodossi, che ha assunto con l'avvento del nuovo secolo. Per questo l'odierna generazione di musicisti è priva di pregiudizi, pronta a sperimentare qualsiasi contaminazione, mutuata dalla ricchezza elaborata dalle recenti tecnologie, che sono alla portata di chiunque, e dal web. Sono questi i due punti chiave che hanno permesso il fiorire di una piccola rivoluzione, partita dalle camere da letto di giovani chitarristi in erba con a disposizione un piccolo studio personale. Tutto infatti nasce dai cosiddetti "bedroom guitarist", teenager che passavano ore a perfezionare la propria tecnica, riversando la propria abilità nel replicare assoli o riff complicati di altri artisti, caricando poi il tutto su YouTube. Il genere principale preso a modello per tale pratica fu il djent, il cui sound distintivo (associato a note basse ottenute con la tecnica "palm muted") e la sua peculiare attenzione per le complesse poliritmie, ha ispirato una allora inedita interazione sociale. Reso popolare dalla band svedese **Meshuggah**, il djent, proprio per le sue caratteristiche, ha trovato terreno fertile sia in ambito prog sia tra i nerd chitarristici casalinghi, creando nei primi anni 2000 una ricca comunità, che nei forum online si scambiava consigli e suggerimenti, principalmente su quali configurazioni di amplificatori virtuali e programmi di registrazione utilizzare.

Polyphia nel 2018.

Tra i pionieri ad aver sfruttato le potenzialità del movimento per gettare le fondamenta di una carriera in campo musicale fu **Misha Mansoor**, chitarrista statunitense e fondatore nel 2004 dei **Periphery**, arrivati da poco al quinto album con PERIPHERY V: DJENT IS NOT A GENRE (marzo 2023). Ai tempi dell'omonimo esordio discografico Mansoor spiegava già bene i tratti sociali, culturali e il potenziale del genere: "Penso che il 95% delle persone ai nostri concerti sono musicisti da camera da letto o nerd come me. Altre band hanno le groupie… noi abbiamo ragazzi che vogliono sapere quale misura di corde uso o con quali programmi registro! Ma non è prog fine a se stesso o solo per mettersi in mostra e neanche vero metal. Ci sono cose che attireranno l'ascoltatore occasionale, magari piuttosto adatte alla radio".

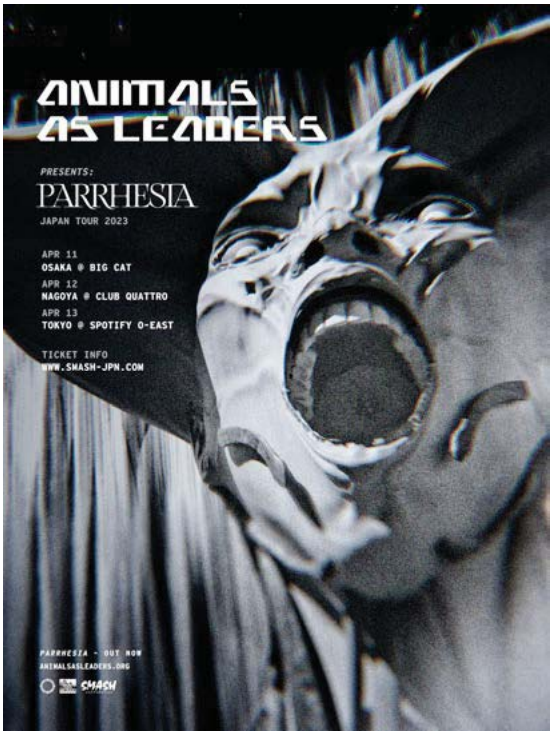
Oggi le parole di Mansoor non risultano del tutto fuori luogo. Sebbene i suoi Periphery nel tempo siano rimasti tra i pochi fedeli alla linea di parametri djent e prog, cercando comunque una via coerente nella propria evoluzione, negli ultimi dieci anni questo piccolo fenomeno si è propagato verso rotte stilistiche inaspettate e inesplorate, arrivando a distinguersi in base alla sfumatura in cui uno stilema prevale sull'altro. Ovviamente, tra le prime forme ad annettersi al genere, che predilige il virtuosismo strumentale, c'è stata la fusion, tramite le sue progressioni armoniche derivate dal jazz, dopodiché la fascinazione per le ritmiche insolite e avventurose ha fatto in modo di trasportare elementi math rock, accentuando l'uso della tecnica del tapping. Con la continua pratica di spingersi oltre, infine, si è arrivati ad avvicinare ognuno di questi aspetti a canoni pop: la complessità della fusion si è congiunta a più fluidi e sensuali passaggi funk e r&b, le rigide geometrie math rock sono state esasperate e sostituite da gelidi beat elettronici e metronomici, utilizzati nell'hip hop, nella dance e nella trap. L'impulso del sapore esotico di tale formula non è partito però da basi prog metal, ma principalmente da un retaggio post hardcore ed emocore, tipicamente suonato da ragazzi bianchi con sonorità importate dalla black music, creando una specie di nuovo sottogenere, che potremmo definire "smooth math rock", dove l'aspetto tecnico e jazz viene diluito in favore di un approccio più diretto, quasi soft e rilassato, che permet-

te anche un ascolto distratto e di sottofondo.

Oltre il fenomeno Polyphia

Si capirà che la direzione stilistica intrapresa risulta abbastanza peculiare, tanto che fino all'anno scorso l'esistenza di una scena chitarristica alternativa era nota solo a un ristretto numero di appassionati. Le cose sono iniziate a cambiare nel momento in cui la giovane band americana **Polyphia**, formata dai chitarristi **Tim Henson** e **Scott LaPage**, ha pubblicato il singolo *ABC*, che ha anticipato il loro ultimo album, REMEMBER THAT YOU WILL DIE (ottobre 2022). Ascoltando il pezzo in questione, che ospita alla voce la cantante pop **Sophia Black**, appare ovvia la sua natura divisiva, mettendo in primo piano un orecchiabilissimo bubblegum neo soul, che pare uscito da un incrocio tra l'hip hop americano e il j-pop asiatico, ma che viene incorniciato dalle evoluzioni ritmiche math rock e fusion. Questo però è stato solo l'inizio dell'ascesa. Poco dopo i Polyphia destano ancora più attenzione nel momento in cui viene lanciato *Ego Death* con il *featuring* di Steve Vai a coronare la loro ascesa, l'album viene accolto positivamente dalla critica. Un altro singolo, *Playing God*, è eletto "pezzo del 2022" dal sito Loudwire. A partire da questi consensi i Polyphia hanno conquistato lo *status* di innovatori e pionieri di un crossover spregiudicato tra generi, mettendosi alla testa di un movimento che li ha eletti portavoce, tanto da essere citati dal critico **Paolo Zaccagnini** in un'intervista a *mowmag.com* come esempio all'avanguardia di rock moderno e attuale. Ma la sensazione generata dai Polyphia non ha fatto altro che puntare i riflettori verso un microgenere, esistente ormai da qualche anno e che altri colleghi hanno affrontato con più creatività e competenza. L'immagine patinata che il quartetto promuove, la stessa presenza della figura efebica e androgina di Henson – capelli scolpiti come un personaggio manga, origini per metà cinesi, corpo ricoperto di tatuaggi – hanno avuto di sicuro un appeal accattivante, ma la musica proposta non è stata esente da giudizi negativi che la paragonano a un vacuo involucro di onanismo chitarristico per la generazione TikTok. I pezzi dei Polyphia, nell'impegnarsi ad esaltare le doti tecniche dei performer, perdono di vista la ricerca che porta a progressioni articolate con un minimo di senso armonico, trasformandosi in assemblaggi sonori da intelligenza artificiale e da software musicali preimpostati.

Nei loro primi anni di vita, almeno fino al secondo album RENAISSANCE (2016), i Polyphia avevano preso parte all'onda djent innescata da **Tosin Abasi** e i suoi **Animals as Leaders** e poi rimodellata con parametri meno estremi da chitarristi fusion come **Plini**, **Jakub Zytecki** dei **Disperse**, **David Maxim Mimic** e **Sithu Aye**. Se Abasi da parte sua si nutre di un'estetica estremamente convulsa e artificiosa, insistendo su groove martellanti e reiterati, surrogato di una variante djent del minimalismo come anche l'ottimo PARRHESIA (marzo 2022) ha attestato, gli altri riflettono un'aderenza più spiccata a canoni melodici e fusion, talmente accattivanti e scorrevoli da sfiorare la muzak, sempre con qualche eccezione. Ad esempio, per ciò che riguarda originalità e capacità di ibridare nuovi linguaggi, Zytecki è, tra questi, uno tra i più dotati e innovativi chitarristi della sua generazione. L'ultimo album, REMIND ME, pubblicato lo scorso 17 febbraio, raggiunge il culmine di un percorso di ricerca iniziato ai tempi della sua band **Disperse**, e proseguito attraverso la carriera solista. Il chitarrista polacco ha operato in una dimensione sonora esclusiva, raggiungendo un totale distacco dal djent originario. Il cosmo musicale di Zytecki si basa sul conciliare velocità e meditazione, impalpabilità e futurismo, le cui fondamenta stilistiche sono indietronica, ambient, chillout e world mu-



Sopra: Periphery (Misha Mansoor, primo a sinistra) e PERIPHERY V: DJENT IS NOT A GENRE. Sotto: a destra Jakub Zytecki, a sinistra locandina del tour giapponese (aprile 2023) degli Animal as Leaders.

sic, lasciando da parte l'interesse nello sfoggio costante delle doti da virtuoso, impegnandosi invece nel plasmare e sviluppare un sound ben specifico, dove ogni sottostrato e timbro devono convivere in modo armonico senza assoggettarsi a vicenda. La visione musicale, incontaminata ed eterea, di cui Zytecki si fa portavoce, è praticamente unica nel panorama del nuovo chitarrismo contemporaneo, però è figlia della rivoluzione innescata dal djent, che varca una nuova frontiera della prog fusion. Dall'altro lato, il modo di intendere il djent di Plini, colui che ha da subito raccolto un seguito considerevole di fan, è affine a un orientamento mainstream, come può essere quello dei Polyphia, che non alle ingerenze ambient sviluppate dai **Tesseract** o Disperse.

L'ultimo ingrediente

Se però vogliamo indagare le origini dell'aspetto cruciale, che ha fatto in modo di avvicinare per gradi il tecnicismo prog fusion alla moderna estetica pop, è necessario deviare dai monolitici binari del djent. L'inaspettata intromissione di artisti provenienti dall'ambiente post hardcore/math rock ha insinuato una prospettiva del tutto inedita, virata agli aspetti più commerciali della black music. I primi segnali arrivarono circa dieci anni fa dai **CHON**, che avevano brevettato una peculiare forma di contrappunto tra due chitarre con timbriche elettriche clean non molto aggressive, abbinandole a ritmiche frenetiche o spezzate di derivazione math hardcore. L'impasto sonoro che ne derivava era tra il sognante e il trascinante, un espediente che si è poi ritrovato ad esempio nei **Covet** di **Yvette Young**, nei **Vasuveda** e, con un tocco di propulsione post hardcore e anche l'uso della voce, negli **Strawberry Girls**, formati nel 2011 dal chitarrista **Zac Garren** una volta uscito dalla band **Dance Gavin Dance**. Ed è proprio l'orbita ruotante attorno a tali gruppi che ha partorito il supergruppo **Eternity Forever** – composto da **Kurt Travis** (ex voce dei Dance Gavin Dance e **A Lot Like Birds**), **Ben Rosett** (batterista degli Strawberry Girls) e **Brandon Ewing** (ex bassista dei CHON) – titolare di un solo Ep di quattro tracce (FANTASY, 2017), sufficiente a definire i parametri di un'accattivante combinazione tra generi contrastanti come il math rock e l'r&b. I tratti distintivi sono i groove e gli arpeggi funk di Ewing, che si combinano con il cantato soft e sensuale di Travis, ovvero gli autori principali. I due abbandoneranno il progetto quasi subito, in polemica con Rosett, per rigenerarsi nel 2021 nei **Gold Necklace**, forma più evoluta degli Eternity Forever. Rosett, dal canto suo, si è ritagliato una carriera parallela agli Strawberry Girls continuando a produrre math pop strumentale con l'ausilio di espedienti sonori legati all'elettronica e al retaggio dei chitarristi da camera, tipo chiptune, chillout e j-pop.

> «Che si tratti di djent, fusion, math rock, funk o r&b, oggi tutto convive sotto l'ombrello del progressive rock strumentale»

In questa sfera non sono mancati a livello globale sperimentatori che hanno cercato di spingere questi determinati parametri verso territori più di confine con risultati stimolanti e di grande accessibilità. Chitarristi come il norvegese **Øyvind Owane Pedersen**, il francese **Maxime Lathière** con il progetto **Cartoon Theory**, l'austriaco **Max Dornauer**, conosciuto come **Waxamilion,** e il giapponese **Ichika Nito** ormai da qualche tempo privilegiano il linguaggio in cui il virtuosismo non serve ad allungare un brano, ma è parte integrante di una mescolanza tra molteplici influenze pescate dai più disparati ambienti mainstream.

Anche la metodologia di promozione si è avvicinata al linguaggio moderno dei social network e dei servizi di streaming, preferendo talvolta realizzare singoli brani a cadenza quasi regolare piuttosto che album interi. In sostanza il crossover eterogeneo che si è venuto a creare tra questi sottogeneri ha fatto fiorire comunque un movimento piuttosto unitario e riconoscibile, popolato da una nutrita congrega di nomi. Che si tratti di djent, fusion, math rock, funk o r&b, oggi tutto convive sotto l'ombrello del progressive rock strumentale, evolutosi grazie a circostanze molto più articolate di ciò che si crede.

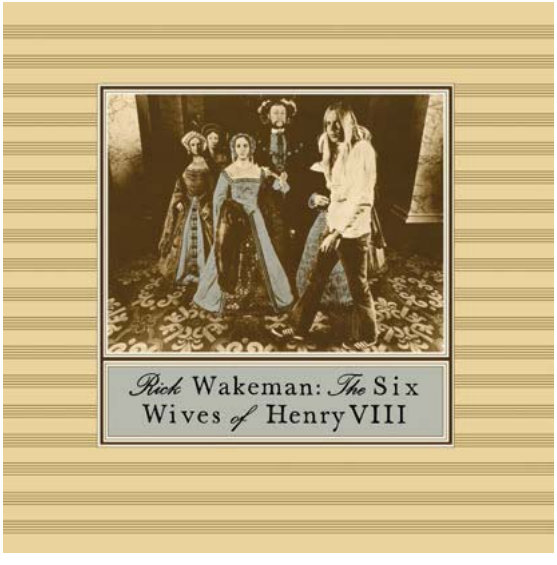
In alto: Eternity Forever e l'Ep FANTASY. A sinistra: Ichika Nito.

NEL NOME DEL RE... E DELLE SUE MOGLI

Il 23 gennaio 1973 approdava nei negozi di dischi il primo album solista di **Rick Wakeman**, THE SIX WIVES OF HENRY VIII. Accolto con perplessità e scetticismo dalla stessa casa discografica, diventerà un vero e proprio classico, superando i quindici milioni di copie vendute in tutto il mondo.

Testo: **Paolo Carnelli**

Novembre 1971. Gli **Yes** hanno appena pubblicato il loro quarto album, FRAGILE. È l'album che si apre con *Roundabout*, prima grande hit del gruppo inglese, e si chiude con *Heart Of The Sunrise*, splendida mini suite di undici minuti, che testimonia la notevole crescita artistica della band. Una crescita senza dubbio agevolata anche dall'ingresso in formazione del tastierista Rick Wakeman, proveniente dagli **Strawbs**: ragazzo prodigio e turnista molto gettonato, già omaggiato dalla copertina del «Melody Maker» come "futura superstar". A novembre il tour di FRAGILE, dopo un mese di concerti in Inghilterra, arriva negli Stati Uniti. Per Wakeman si tratta di un'esperienza nuova: viaggiare per settimane, saltare da un aereo all'altro e salire ogni sera sul palco di una città diversa. È proprio durante l'ennesima sosta in aeroporto che il buon Rick, in cerca di qualcosa da leggere durante il volo, si imbatte in un volume intitolato *The Private Life of Henry VIII: A Biography of His Six Queens* della saggista scozzese **Nancy Brysson Morrison**. Il libro è ovviamente incentrato sulla figura del monarca inglese, salito al trono nel 1509 e deceduto nel 1547, ma si sofferma in particolare sulle sei donne che lo hanno affiancato durante il suo regno: Caterina d'Aragona, Anna Bolena, Jane Seymour, Anna di Cleves, Catherine Howard e Catherine Parr. Le sei mogli/regine, due delle quali condannate a morte per decapitazione, che hanno contribuito ad alimentare la sua memoria negli anni.



La foto di copertina dell'album è stata scattata al museo delle cere Madame Tussauds di Londra.

ANTEFATTO

Facciamo un passo indietro. Nel momento in cui Wakeman era entrato a far parte degli Yes, si erano aperte le negoziazioni tra la casa discografica con cui il tastierista era sotto contratto come membro degli Strawbs (la A&M Records, appunto) e la casa discografica degli Yes, la Atlantic Records. Al termine della non facile trattativa, la A&M Records garantì a Wakeman la possibilità di incidere con gli Yes, ma in cambio mantenne il controllo sulla sua futura produzione solista, facendogli firmare un contratto per la pubblicazione di ben cinque album. Vista la crescente popolarità del tastierista, l'etichetta guidata da Jerry Moss divenne comprensibilmente sempre più ansiosa di capitalizzare

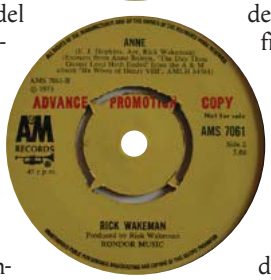
Rick Wakeman (Perivale, 18 maggio 1949).

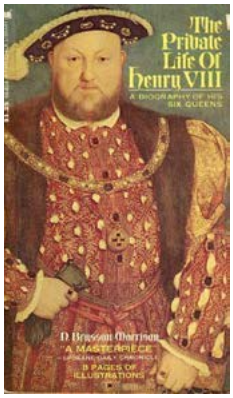
l'investimento fatto, facendo pressione affinché si mettesse subito al lavoro[1]. Il motivo per cui Rick continuava a tergiversare, oltre alla difficoltà nel riuscire a trovare il tempo di entrare in studio di registrazione, era fondamentalmente la mancanza di una fonte di ispirazione. Ed è proprio qui che entra in scena Enrico VIII con le sue mogli: "Avevo cercato a lungo una traccia che mi aiutasse a scrivere e finalmente la trovai nelle vicende delle sei mogli", ricorda Wakeman. "Non so spiegare cosa fece scattare la scintilla, ma so solo che funzionò. Mi concentravo sulle caratteristiche di ognuna di queste donne e la musica iniziava a materializzarsi nella mia testa. A volte avveniva mentre ero in viaggio, altre volte durante il soundcheck per qualche concerto, o anche quando mi sedevo al pianoforte a casa. Fortunatamente avevo quasi sempre con me un registratore a cassetta con cui annotare le idee, per poi riascoltarle e analizzarle con calma. Quello che è certo è che le sei mogli mi fornirono una strada da seguire, un filo conduttore per accorpare dei pezzi musicali differenti tra loro".

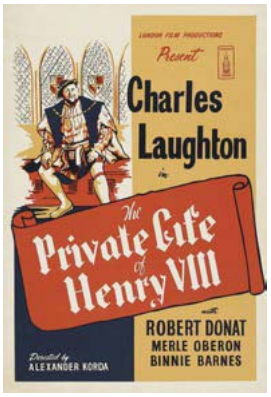
1. In realtà nel 1971 Wakeman aveva già preso parte a un album della Polydor, intitolato PIANO VIBRATIONS, contenente riproposizioni per piano e orchestra di brani di altri artisti (Elton John, Leon Russell, James Taylor), ma il suo nome era menzionato esclusivamente nei credits.

LA REGISTRAZIONE

Ottenuto il via libera dalla A&M Records, Wakeman iniziò a registrare il materiale nel febbraio del 1972 ai Trident Studios e ai Morgan Studios di Londra, avvalendosi di **Ken Scott** (Elton John, David Bowie) come tecnico del suono. In questa fase iniziale vennero incise due tracce: *Catherine Of Aragon* e *Anne Boleyn*. La prima composizione in particolare ha sempre costituito motivo di discussione tra i fan degli Yes, in quanto la presenza nei credits di **Bill Bruford**, **Chris Squire** e **Steve Howe** ha portato a pensare che il tastierista avesse proposto in precedenza il brano alla band per un possibile inserimento in FRAGILE, poi non concretizzatosi proprio a causa dei già citati problemi sorti tra A&M Records e Atlantic. Nella biografia redatta da Dan Wooding alla fine degli anni Settanta[2], Wakeman ha confermato la composizione di un brano preesistente intitolato *Handle With Care*, ma ha anche sostenuto che la sua trasformazione in *Catherine Of Aragon* ha comportato notevoli cambiamenti rispetto alla versione iniziale. Fatto sta che dopo aver registrato questi primi due brani, il tastierista fu costretto a interrompere le sedute di incisione in quanto impegnato nuovamente in Nord America con i concerti degli Yes fino alla fine di marzo. Il processo di registrazione "a singhiozzo" che caratterizzerà il progetto comporterà diversi cambi di programma: Ken Scott lascerà il posto a **Paul Tregurtha** e una moltitudine di musicisti – dal nuovo batterista degli Yes, **Alan White**, ai vecchi compagni degli Strawbs, **Dave Cousins** e **Chas Cronk**, fino ai percussionisti **Ray Cooper** e **Frank Ricotti** – si alterneranno sui vari brani in base principalmente alla loro disponibilità nel momento di tornare in sala di incisione: "A posteriori, posso affermare che quella di coinvolgere così tanti musicisti differenti si sia rivelata una scelta positiva", spiega Wakeman. "Se qualcuno non era disponibile, contattavo semplicemente qualcun altro. La cosa ha funzionato alla grande, anche perché in questo modo il progetto si è mantenuto sempre molto fresco nonostante la produzione sia stata inevitabilmente frammentaria. Anzi, devo ammettere che in alcuni casi intere sezioni delle varie tracce sono state definite direttamente con i musicisti presenti in studio in quel momento: in questo modo ognuno poteva dire la sua ed essere creativo".[3]







Sopra, le label dell'album e del singolo estratto contenente *Catherine Howard* e *Anne Of Cleves*. In alto a destra, la copertina del libro di Nancy Brysson Morrison e la locandina del film del 1933.

IL SET UP

Come era prevedibile, conoscendo Wakeman, il sound di THE SIX WIVES OF HENRY VIII è caratterizzato dall'utilizzo di numerose tastiere differenti, tutte puntualmente elencate nei credits: due sintetizzatori Minimoog, un sintetizzatore ARP, due Mellotron 400-D (uno per i timbri di voce, vibrafono ed effetti sonori, l'altro per quelli degli ottoni, dei violini e dei flauti), pianoforte Steinway, piano elettrico RMI, organo Hammond C-3 customizzato. Il tutto filtrato attraverso due Leslie, due amplificatori Fender Dual Showman e due casse JBL. A questo set-up vanno aggiunti un prezioso clavicembalo costruito da **Thomas Goff**, un amico del Royal College of Music e utilizzato in *Jane Seymour*, e il maestoso organo a canne della antica chiesa anglicana di St Giles-without-Cripplegate a Londra: "Siamo riusciti a utilizzarlo in cambio di una giusta donazione. Ci siamo portati dietro un paio di registratori Revox, un bel po' di microfoni e via. All'epoca ovviamente non esistevano ancora i campionatori digitali o i virtual instruments". Lo stesso clavicembalo e lo stesso organo sono presenti anche in CLOSE TO THE EDGE degli Yes: l'organo nella title-track, il clavicembalo in *Siberian Khatru*.

MANI NEI CAPELLI

Terminate nell'ottobre del 1972 le registrazioni di tutti e sei i brani che avrebbero fatto parte dell'album (in realtà Wakeman aveva previsto di inserire anche un settimo brano dedicato a Enrico VIII, poi accantonato perché sul vinile non ci sarebbe stato spazio[4]), il progetto entrò nella sua fase esecutiva. La A&M Records aveva investito una discreta somma – 25.000 sterline – ed era ansiosa di ascoltare il risultato. A quanto pare Wakeman venne convocato negli uffici dell'etichetta, a George Street, Londra, per far ascoltare i nastri ai pezzi grossi della label e ai responsabili dell'ufficio marketing. La reazione non fu positiva: "Non capirono nulla. Dopo aver ascoltato tutto il disco, mi chiesero se fosse possibile ascoltare le versioni dei brani con le parti cantate. Quando risposi che si trattava di un album strumentale, si misero le mani nei capelli". Anche i critici musicali rimasero perplessi, per utilizzare un eufemismo: "Hitler ebbe delle recensioni migliori dopo la Seconda guerra mondiale", ha avuto modo di affermare scherzando Wakeman. Ma un doppio colpo di fortuna imprevisto arrivò in soccorso del tastierista…

DUE COLPI DI FORTUNA

La prima coincidenza fortunata si manifestò quando il direttore del celebre programma musicale della BBC 2 *The Old Grey Whistle Test* si trovò a passare dagli uffici della A&M Records proprio mentre qualcuno stava ascoltando THE SIX WIVES… e decise di inserirlo nella programmazione il 16 gennaio del 1973, ovvero una settimana prima della data ufficiale di pubblicazione. Indubbiamente si trattava di un'ottima notizia, dato che all'epoca ogni puntata era seguita da circa mezzo milione di persone. Purtroppo la messa in onda sarebbe avvenuta in contemporanea con un attesissimo documentario su Andy Warhol in programma su ITV, la tv privata britannica: le polemiche riguardo alla presenza di scene pornografiche e parolacce nel documentario non avevano fatto

2. Dan Wooding, *The Caped Crusader*, 1978.

3. Dave Ling, "Off With Their Heads!", «Prog» #137.

4. Per questo motivo, il titolo dell'album venne modificato dall'originario "Henry VIII And His Six Wives" in THE SIX WIVES OF HENRY VIII.

altro che far accrescere la curiosità da parte del pubblico. "Quella sera l'intera nazione si precipitò a casa per guardare il documentario, ma all'ultimo momento la sua messa in onda venne bloccata dalle autorità competenti. Inevitabilmente, quasi tutti cambiarono canale e finirono per assistere alla mia performance di *Catherine Howard* su BBC 2: improvvisamente nove milioni di persone scoprirono la mia musica. Un mese dopo, THE SIX WIVES OF HENRY VIII entrò in classifica in dodicesima posizione, prima di issarsi fino alla settima e rimanere in classifica per ben tredici settimane".

EPILOGO

Grazie anche agli ottimi risultati ottenuti negli altri Paesi – trentesima posizione negli Stati Uniti, diciassettesima in Italia, nona in Australia – l'album si rivelò un grande successo, raggiungendo in pochi mesi le 300.000 copie vendute: decisamente molte di più rispetto alle 12.000 necessarie per ripagare l'investimento iniziale. A oggi, la stima è di oltre 15.000.000 di copie vendute in tutto il mondo. THE SIX WIVES OF HENRY VIII fu di fatto il primo disco solista di un membro degli Yes. A partire dal tour di CLOSE TO THE EDGE, Wakeman ha iniziato a eseguire alcuni dei temi contenuti nell'album all'interno del suo spazio solista, come testimonia la registrazione contenuta nel live ufficiale YESSONGS (1973) e il relativo film.

GUIDA ALL'ASCOLTO

A cura di: **Andrea Pavoni**

In primo luogo bisogna dire che – per chi conosce la discografia di Rick Wakeman – probabilmente THE SIX WIVES OF HENRY VIII è tra gli album più disomogenei della sua produzione, pur rientrando comunque nella categoria dei "concept album". Si tratta infatti, per la maggior parte, di frammenti musicali assemblati da un filo logico più o meno palese, in cui si colgono gli spunti più vari: dal country al jazz-rock, alla musica classica (vero elemento distintivo della produzione di Wakeman). La musica "classica" cui si fa riferimento in THE SIX WIVES…, però, abbraccia in realtà varie epoche. Anzi, forse il periodo rinascimentale (che offre lo spunto per il tema del "concept") è quello meno rappresentato, abbondando invece elementi che si riferiscono al classicismo, ma anche al barocco, fino ad arrivare alla musica moderna. In definitiva il primo album di Rick Wakeman è un vero *pot-pourri* musicale, in cui emerge tutto quello che successivamente ascolteremo nel corso della carriera del tastierista in modo – in genere – meglio organizzato. THE SIX WIVES… resta comunque un album di grandissimo fascino, fondamentalmente perché è davvero spiazzante, avendo il coraggio di associare con sfrontatezza assoluta "tutto a tutto", disorientando continuamente l'ascoltatore e inondandolo di suoni e accostamenti che – per la sua epoca – erano per la maggior parte inauditi. Chiaramente il primo elemento che si nota è quello della "libertà musicale": siamo nel 1973, nel massimo momento della fioritura di quello che sarà chiamato "progressive rock", quindi il musicista è fondamentalmente libero da schemi precostituiti. Bisogna ricordare che Wakeman è anche il produttore dell'album, quindi è lui il principale responsabile dell'impronta "artistica" e realizzativa del progetto. L'unico limite a cui in sostanza deve sottostare sono le capacità finanziarie e le giornate disponibili in studio. Di seguito analizzeremo nel dettaglio alcuni dei brani più rappresentativi presenti nell'album, ovvero *Catherine Of Aragon*, *Anne Of Cleves* e *Catherine Parr*. Ho inserito accanto all'elenco dei temi contenuti in ogni traccia anche lo stile a cui si riferiscono (vedrete quanti ce ne sono), e chiamerò "SEZIONI" quei casi in cui ci sono porzioni indipendenti, che potrebbero essere estrapolate dal contesto ma che non aggiungono veri "momenti musicali" ai temi portanti. Infine identifico con la dicitura "pop contemporaneo" lo stile più apertamente caratterizzabile come "prog" ma che per l'epoca – non esistendo ancora il termine "prog" – era probabilmente definito in questo modo.

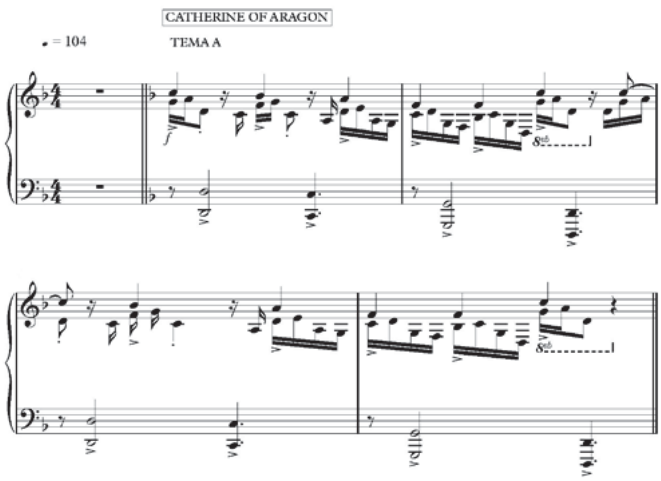
Rick Wakeman avvolto in una delle sue celebri cappe.

CATHERINE OF ARAGON

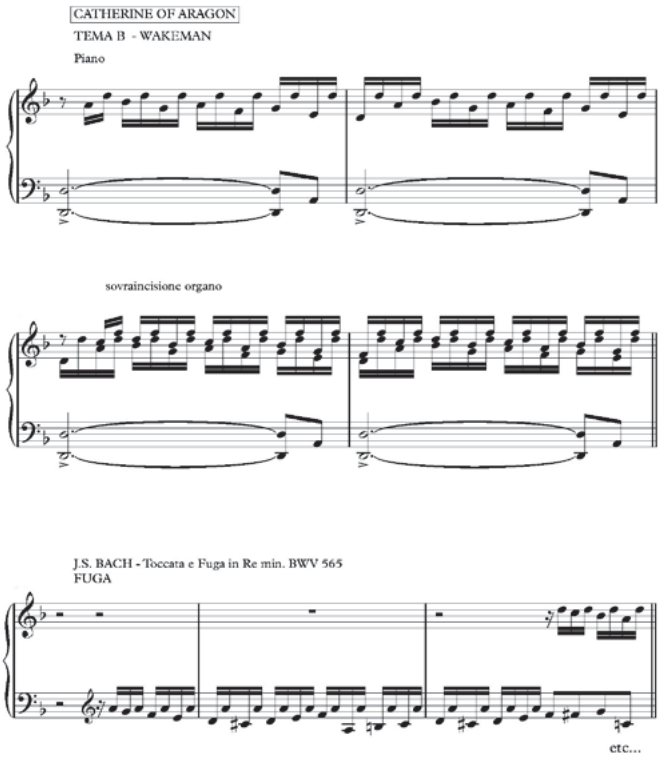
3'44"

STRUTTURA	
TEMA A	Moderno/jazz
TEMA B (di passaggio verso tema C)	Rif. Classico (Bach)
TEMA C	Moderno
TEMA A2 (utilizzato come passaggio verso Tema D)	Moderno/jazz
TEMA D	Mellotron (pop contemporaneo)
TEMA E	Blues/Gospel/coro
TEMA C "reprise"	
TEMA A2 "reprise"	
TEMA B "reprise"	
TEMA B "reprise in maggiore"	
FINALE	Cadenza classica

Una delle due "hit" dell'album (l'altra è la pure notissima *Catherine Parr*). Si tratta di un brano di quasi quattro minuti, all'interno del quale sono contenuti ben undici momenti musicali distinti e almeno cinque temi musicali differenti.
Il pezzo si apre con la famosissima frase (eseguita all'unisono da pianoforte e organo) che, pur essendo in sostanza in 4/4, viene spezzettata per accenti e collocazione nella battuta in modo tale da farci pensare a tutto tranne che a un tempo regolare. Da notare l'uso successivo di quattro accordi di 7ma maggiore che fanno in qualche modo riferimento ad armonizzazioni di tipo jazzistico, cosa in realtà abbastanza rara nella produzione di Wakeman, e anche il basso spostato di 1/8, idea che con molta probabilità possiamo attribuire a **Chris Squire**, che partecipò alla registrazione di questo brano.



Da notare che di fatto il TEMA A può essere comunque suddiviso in due microsezioni, poiché la seconda (TEMA A2) viene poi riutilizzata da Wakeman come elemento "di passaggio" tra alcune altre sezioni.
Nel fraseggio immediatamente successivo (che ho chiamato TEMA B), dopo un riferimento iniziale di tipo moderno/jazzistico, è abbastanza palese il riferimento a un fraseggio barocco (tra i tanti esempi che si possono citare la famosissima *Toccata e Fuga in Re min* BWV 565 di Bach, notare che il Re min è anche la tonalità d'impianto del brano di Wakeman), che però a Wakeman serve per passare al vero secondo tema, che ho chiamato TEMA C.



Il TEMA C, se da un lato sembra esporre uno spunto musicale delicato e quasi romantico, ha invece la particolarità di essere abbastanza spigoloso all'ascolto, in quanto impostato su una sequenza ritmica di apparente 4/4 in cui però la prima battuta è invece in 5 (risultato finale è 5+4+4+4), il che dà un senso di aspettativa (sembra che il motivo parta con ritardo, o che da qualche parte ci sia un'indecisione, ma chiaramente questo è proprio l'obiettivo di avere una prima battuta più lunga delle successive). Dopo

la ripresa utilizzando il TEMA A2 (tutte queste cose sono successe solo nel primo minuto!!!), passiamo al TEMA D, eseguito con Moog e Mellotron, che viene in sostanza ripetuto per due volte (circa un minuto di durata) per poi passare al TEMA E, dove compare il coro. Il TEMA E (che ho chiamato "Blues/Gospel/Coro"), che pure possiamo idealmente dividere in due microsezioni, ci porta invece in atmosfere senza dubbio moderne, iniziando con un 3/4 di chiara ispirazione blues (non è un blues, perché non ne segue minimamente lo schema), per poi passare dopo soli trenta secondi in 4/4, modulando verso un'atmosfera più smaccatamente gospel e una sequenza di accordi decisamente interessanti, dove emergono delle progressioni di stampo più classico: Sib – SOL – Dom – Lab – Lab7 – DO#m – DO#min$^{\#5}$ (equivale a LA) – DO#min – DO#min$^{\#5}$ (equivale a LA) – LA7 – Rem (tonalità d'impianto). Qui gli artifici sono parecchi, in particolare ci si serve delle alterazioni degli accordi per passare da una tonalità all'altra, proprio come farebbe un musicista classico. Interessante ad esempio già il primo passaggio da Sib a SOL maggiore (invece che minore), alterando la terza, e così in avanti. A questo punto abbiamo le riprese per la chiusura. I primi tre temi vengono ripresi in ordine diverso: prima il TEMA C, ripreso praticamente per intero, poi il TEMA A2 (che appunto è utilizzato come tema "di passaggio") e poi il TEMA B, quindi torniamo all'ispirazione bachiana. Tuttavia il TEMA B, per avvicinarci alla chiusura, ha un'interessante evoluzione in maggiore, conferendo al passaggio un che di maestoso per tre battute, per poi chiudere con una cadenza di chiara ispirazione classica: SOL (con basso SI) – LA7 (con basso DO#) – RE, ovvero una cadenza riconducibile allo schema IV-V-I.

ANNE OF CLEVES

7'53"

Certamente il mio brano preferito dell'album. Inizia con un arpeggio convulso del solo organo in 7/8 abbastanza veloce (circa 133-135 bpm, il brano non è registrato con il click, come magari si farebbe oggi), i cui primi due sedicesimi però sono fuori battuta; questo spiazza immediatamente l'ascoltatore che non sa dove "aggrapparsi" ritmicamente.

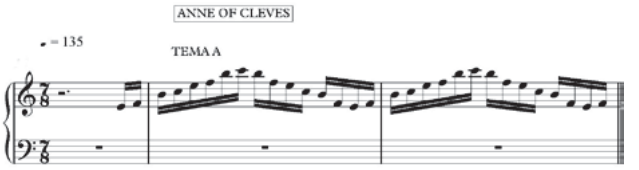
RICK WAKEMAN
THE SIX WIVES OF HENRY VIII
(A&M RECORDS, 1973)

Side One
1. *Catherine Of Aragon* (3'44")
2. *Anne Of Cleves* (7'53")
3. *Catherine Howard* (6'35")

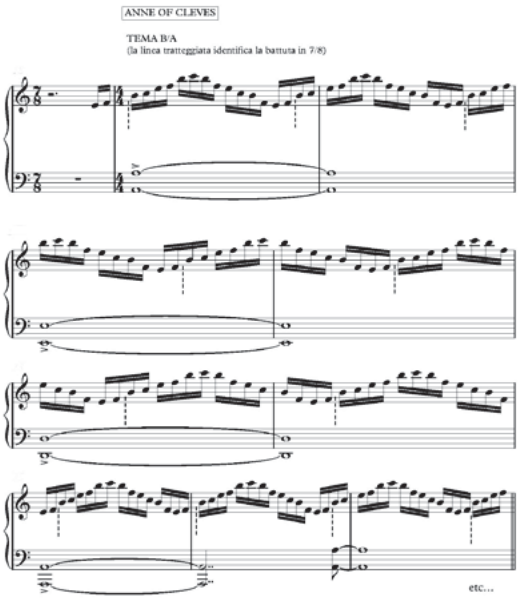
Side Two
1. *Jane Seymour* (4'46")
2. *Anne Boleyn* (6'32")
3. *Catherine Parr* (7'06")

Additional musicians: Bill Bruford – drums on *Catherine Of Aragon* e *Anne Boleyn*; Ray Cooper – percussion on *Catherine Of Aragon* e *Anne Boleyn*; Dave Cousins – electric banjo on *Catherine Howard*; Chas Cronk – bass guitar on *Catherine Howard*; Barry de Souza – drums on *Catherine Howard*; Mike Egan – guitar on *Catherine Of Aragon*, *Anne Of Cleves*, *Anne Boleyn* e *Catherine Parr*; Steve Howe – guitar on *Catherine Of Aragon*; Les Hurdle – bass guitar on *Catherine Of Aragon* e *Anne Boleyn*; Dave Lambert – guitar on *Catherine Howard*; Laura Lee – vocals on *Anne Boleyn*; Sylvia McNeill – vocals on *Anne Boleyn*; Judy Powell – vocals on *Catherine Of Aragon*; Frank Ricotti – percussion on *Anne Of Cleves*, *Catherine Howard* e *Catherine Parr*; Chris Squire – bass guitar on *Catherine Of Aragon*; Barry St. John – vocals on *Catherine Of Aragon*; Liza Strike – vocals on *Catherine Of Aragon* e *Anne Boleyn*; Alan White – drums on *Anne Of Cleves*, *Jane Seymour*, e *Catherine Parr*; Dave Winter – bass guitar on *Anne Of Cleves* e *Catherine Parr*.

ANNE OF CLEVES – struttura	
TEMA A	Moderno/Contemporaneo (7/8)
TEMA B/A	Moderno/Contemporaneo (4/4)
TEMA C/stacco	Stacco
TEMA D	Moderno/Contemporaneo/Jazz
TEMA E/stacco	Moderno/Contemporaneo/Jazz
SEZIONE F	Jazz/Rock (struttura interna: solo+motivo A – solo+motivo B – solo+motivo C – solo+motivo D – solo – STACCO 4/4
TEMA G – reprise	Contemporaneo
TEMA D – reprise-	Chiude con passaggio verso solo di batteria
SEZIONE H	Drum Solo
SEZIONE F2	Jazz/Rock
TEMA E2/stacco	Stessa funzione che in precedenza, porta verso altro tema.
TEMA G – extended	Contemporaneo
FINALE	

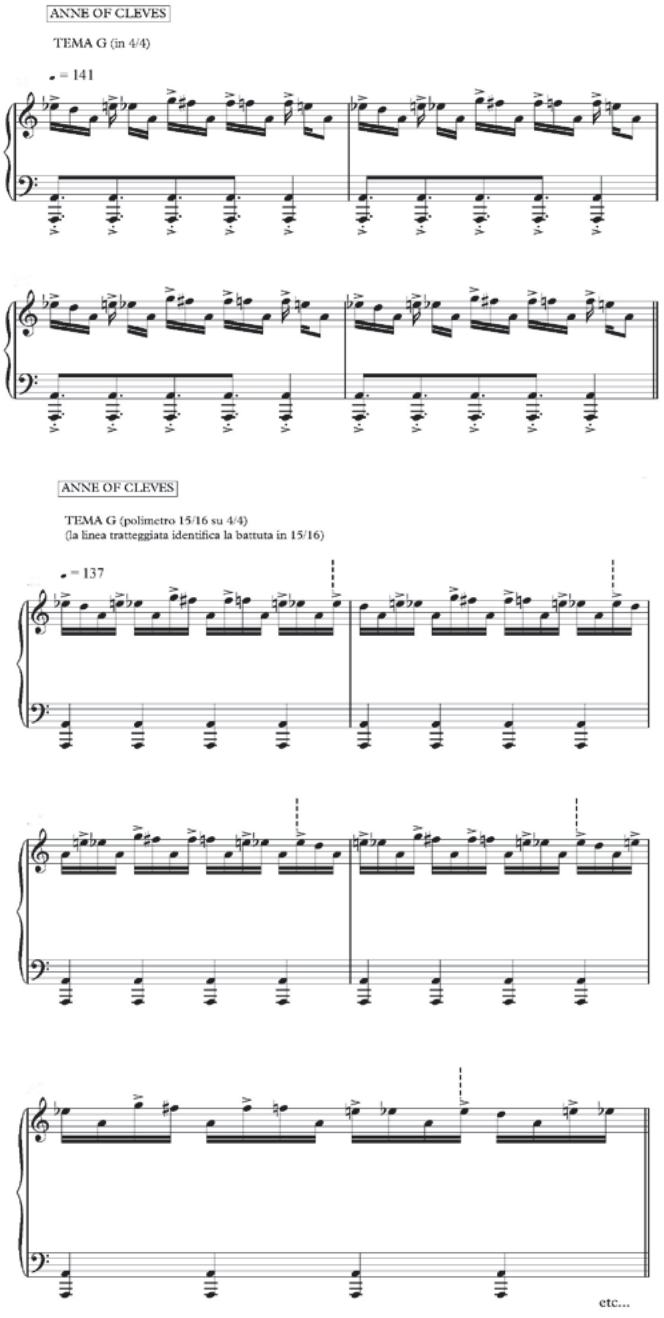


Il secondo tema/momento musicale, che ho chiamato B/A, in realtà fa continuare a suonare il TEMA A, ma gli sovrappone un tema in 4/4 rendendo immediatamente più facile l'ascolto ma producendo al tempo stesso una interessante polimetria. Nella trascrizione il TEMA B è identificato dalle note del basso (in 4/4), mentre il TEMA A è eseguito dall'organo in 7/8.

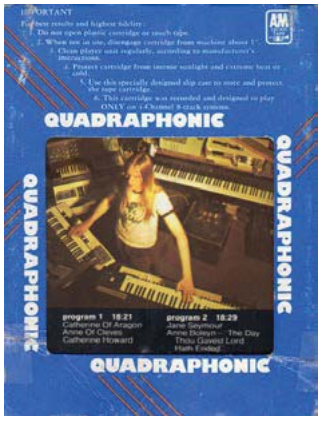


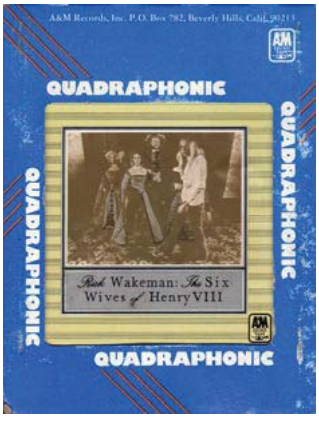
Lo stacco in 4/4 (tema C/stacco) ci porta al vero tema del brano, che è il Tema D (in una commistione di tempi 4/4+3/8+5/4) su cui si innesta un solo disarticolato di chitarra. Il TEMA E (anch'esso utilizzato con funzione di stacco/ponte) ci porta alla SEZIONE F. Questa zona del brano, molto lunga, non si può infatti definire "tema" (oltretutto non c'è un vero tema portante) ma è un "brano nel brano" (per questo si identifica meglio con l'espressione "Sezione"), dove sulla base di un unico accordo si innestano una serie di episodi e di motivi interni. Genericamente potremmo definirla una zona di assoli in 4/4 di stampo jazz/fusion, ma non è davvero così. La parte improvvisata produce altri motivi che Wakeman poi armonizza con sovraincisioni. È una sorta di "power trio" veramente notevole, con Wakeman alle tastiere, Alan White alla batteria e Dave Winter al basso (c'è anche la chitarra di Mike Egan ma è davvero in secondo piano) che produce tre minuti di jazz rock "sinfonico" davvero pregevole. Comunque all'interno di questa sezione ci sono ben quattro motivi "armonizzati" (probabilmente frammenti di improvvisazioni su cui sono state costruite delle vere e proprie melodie precise e uno stacco in 4/4 che chiude la sezione). Il TEMA G che segue (e dura solo sei – dico sei – secondi, eseguito con il clavicembalo), invece, è un vero e proprio tema (anche se velocissimo al momento), che verrà ripreso in modo più esteso più avanti. È utilizzato però come ponte verso la reprise del tema D. L'espediente è molto interessante, perché il TEMA G, esposto così velocemente, è esso stesso

un reprise, ma di qualcosa che invece si verificherà successivamente, quindi riprende non un tema passato, ma un tema futuro. La sezione che segue (anche qui non c'è un motivo melodico portante quindi è corretto chiamarla "SEZIONE H") in realtà è un assolo di **Alan White**, mentre lentamente Wakeman fa emergere l'accordo di LA minore. Questo ci porta alla sezione F2, una nuova fase di assoli e motivi di ispirazione jazz/rock, molto più breve della precedente, alla fine della quale riascoltiamo il TEMA E, che quindi apre e chiude la fase "Jazz/Rock" dei vari soli e ci apre verso una nuova sezione/Tema. L'ultima sezione (TEMA G – extended + FINALE) vede, sì, l'esposizione estesa del TEMA G già precedentemente esposto in 4/4, ma lo stesso è rappresentato omettendo l'ultimo sedicesimo, quindi diviso in 5 gruppi da 3/16esimi. Poiché la batteria suona in 4/4, questo artificio genera un polimetro di 15/16 su 4/4, il cui risultato finale (grazie anche alla batteria violentissima) è particolarmente ossessivo. Il TEMA G poi si dissolve mentre emerge l'accordo finale, che ovviamente è sempre il LA minore, già suonato in precedenza.



Quindi il penultimo momento musicale è un polimetro (TEMA G), e il secondo momento musicale era un polimetro (TEMA B/A), ed è molto probabile che questo parallelismo strutturale non sia casuale. Va notato poi come tutte queste variazioni avvengano a bpm parecchio sostenuti.
Infine in questo brano va rimarcato l'apporto di Alan White, che è assolutamente superlativo, merito anche di una qualità sonora impeccabile (ben superiore a quella che sarà espressa in TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, primo disco in studio del batterista con gli Yes). Nonostante il particolarissimo impianto strutturale e i bellissimi assoli e idee melodiche di Wakeman, a mio parere almeno il 40% del fascino complessivo di questo brano va riconosciuto alla esecuzione potente ma allo stesso tempo molto creativa di White.





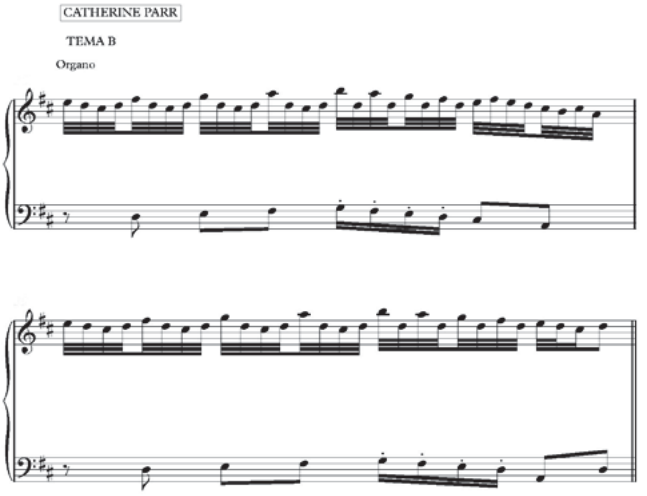
CATHERINE PARR

7'06"

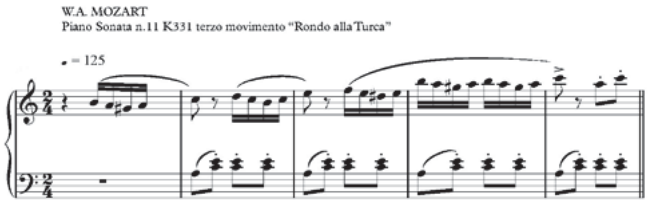
CATHERINE PARR – struttura	
TEMA A – intro	Rock
TEMA B	Classico (Haydn, Mozart…)
SEZIONE C	Assoli (popular/irlandese)
TEMA B2 – reprise	Classico
TEMA D	Classico-barocco
TEMA E	Classico, pop contemporaneo
TEMA F	Pop contemporaneo
TEMA G/stacco	
TEMA E – reprise	Pop contemporaneo/ Impressionismo
TEMA B2 – reprise	Classico
SEZIONE C2	
TEMA B3 – reprise	
TEMA B/F	Classico, pop contemporaneo
TEMA F – reprise	
FINALE	Moderno/rock

L'altra "hit" del disco, brano che Wakeman ha eseguito più volte dal vivo e anche come intermezzo strumentale all'interno dei concerti degli Yes.
Si apre con un semplice intro "rock", una sequenza di accordi non particolarmente elaborata Rem – FA (con al basso il DO) – SIb, che si ripete varie volte finché non compare il SI minore al posto del SIb, che è funzionale per portarci alla nuova tonalità, che è invece Re Maggiore. Il Re quindi è tonalità sia della prima che dell'ultima traccia dell'album, e anche questo non sembra affatto un caso. Qui troviamo immediatamente il motivo dell'organo (TEMA B), che nella sostanza è il tema portante, e che è costruito su un fraseggio di chiara ispirazione classica, frequente in tanti autori del periodo, tra cui **Haydn** e **Mozart**… Lo troviamo ad esempio (in tonali-

tà minore) anche nella famosissima "Marcia Turca" (*Piano Sonata n. 11* K331, terzo movimento "Rondo alla Turca").



Il tema viene poi sviluppato con l'aggiunta del basso e della batteria, e iniziano subito una serie di assoli di organo molto nello stile della giga irlandese (SEZIONE C). Gli assoli terminano con il TEMA B2 – reprise del tema B. Lo stacco (TEMA D) è molto interessante, perché in realtà parte sempre dal TEMA B, ma riproposto in modo poliritmico, ovvero sovrapponendovi un motivo discendente con i bassi avente scansione metrica in 9/16. Questa piccola sezione (dura otto secondi) è davvero ritmicamente molto complessa nell'associare l'ostinato della mano sinistra al fraseggio continuo in trentaduesimi (in 4/4 e poi in 5/4) della mano destra.



Seguono il TEMA D, di chiarissima derivazione classico-barocca (ci si può sentire vagamente **Händel** ad esempio) e il TEMA E, eseguito con Mellotron e pianoforte, inserito per consentire un momento di "rilascio e riposo" dopo i primi due minuti così convulsi. Il tema successivo, infatti (TEMA F), pone nuovamente l'accento sull'aspetto ritmico, con (addirittura) la cassa in quattro a cui si sovrappone il motivo del Moog, prima trattato in modo consonante e poi invece armonizzato in modo dissonante, generando la variazione armonica che porta allo stacco (TEMA G/stacco) in cui vengono usate le tubular bells. In realtà siamo al quarto minuto del brano (su sette di durata complessiva) ma Wakeman inizia già da qui l'utilizzo dei reprise verso la chiusura, tecnica che come abbiamo visto viene usata sistematicamente nell'album. Qui ci sono almeno cinque reprise in sequenza. Abbiamo il TEMA E – reprise, che però viene eseguito con il Moog e non col Mellotron. Il pianoforte si aggiunge solo nel finale ma (anche questo molto interessante) in qualche modo Wakeman "approfitta" dell'espediente del piano inserito con ritardo per un momento di "suggestione impressionista"; ovvero prolungando l'arpeggio del piano, associando un secondo piano e sovrapponendovi per qualche istante il rumore delle onde (senza nessun altro suono in quel momento) ottiene il risultato di "sospendere il tempo", il solfeggio, ogni scansione metrica, e trasporta l'ascoltatore su una ventosa e tumultuosa scogliera inglese. Sono ventisei secondi di sospensione temporale assoluta, un momento poetico unico all'interno di un album che fa proprio dei contrasti il suo punto di forza. Questa fase è interrotta bruscamente, ed è giusto così, perché altrimenti da quell'estasi non ci saremmo forse mai destati. Abbiamo quindi il TEMA B2 – reprise e la successiva SEZIONE C2, con altri assoli in stile di giga. Quindi stiamo "tornando indietro", come abbiamo fatto per gli altri brani. Di nuovo il TEMA B3 e poi però, come già fatto in *Anne Of Cleves*, si coglie l'occasione per far suonare due temi insieme (espediente anch'esso molto frequente nella musica sinfonica e operistica), uno "sull'altro", per cui mentre l'organo continua a eseguire il TEMA B, però in minore, il Moog gli sovrappone il TEMA F (quindi ecco perché possiamo chiamarlo "TEMA B/F"), similmente a quanto fatto in *Catherine Of Aragon*, generando al tempo stesso una sensazione di "già sentito" e di "novità". Tutti questi reprise chiaramente vogliono condurre l'ascoltatore verso il finale. Il TEMA B quindi progressivamente sfuma per lasciare in evidenza il solo TEMA F – reprise, che infatti viene nuovamente trattato in modo dissonante per poi giungere verso il Finale in RE minore, su cui il Moog "si permette" anche qualche nota "blues". Così si chiude THE SIX WIVES OF HENRY VIII.

In definitiva, si tratta di un album registrato da un musicista di ventiquattro anni ancora fresco di studi, estremamente dotato e creativo, sfrontato artisticamente, al passo con i suoi tempi ma forse anche un pochino oltre, perché raramente negli anni a venire vedremo così tanto coraggio nell'accostare in modo riuscito spunti musicali così diversi e spesso antitetici. Wakeman ci trasmette (e in questo album in particolare) l'amore per la musica, per la cultura musicale, la gioia, il puro divertimento del suonare liberamente, la gioventù, l'ingenuità, la competenza, l'amore per la vita.

La copertina interna dell'album in cui viene presentata la strumentazione utilizzata da Wakeman.

OLTRE GLI YES

Dal 2011, il tastierista inglese **Geoff Downes** è tornato a far parte degli Yes, contribuendo alla realizzazione di tre album, l'ultimo dei quali è MIRROR TO THE SKY (19 maggio 2023). Ma nel suo curriculum sono presenti anche molte altre collaborazioni interessanti con artisti come **Greg Lake**, **Glenn Hughes** e ovviamente **Asia**…

Testo: **Antonio De Sarno**

Non sei prolifico come autore all'interno degli Yes. Però *Living Out Their Dream*, uno dei brani del nuovo album, porta la tua firma…

Ho dato qualche idea di partenza a **Steve Howe**, che ha subito visto in quel brano del potenziale. Abbiamo cominciato a lavorarci al Curtis Schwartz Studio, nel Sussex, dove è stata concepita una buona parte di MIRROR TO THE SKY. Non ho collaborato molto con Steve in passato, questa era l'occasione giusta per veder nascere un pezzo insieme, dato che piaceva a entrambi.

Torniamo indietro a HEAVEN & EARTH, album degli Yes del 2014, immagino sia bello essere l'autore di *Subway Walls*, unico brano apprezzato sia dalla critica che dai fan…

È stata la prima canzone che ho scritto con il cantante **Jon Davison**. Hai ragione a dire che quel disco è stato poco apprezzato, infatti molti lo hanno soprannominato "Heaven & Hell", e non hanno tutti i torti. Jon stava cominciando a comporre e si vede oggi quanto sia cresciuto come autore. Adesso non è più semplicemente il rimpiazzo di **Jon Anderson**

L'attuale formazione degli Yes: Steve Howe, Geoff Downes, Jon Davison, Jay Schellen e Billy Sherwood.

e spero che la sua evoluzione come autore possa continuare, così come la nostra collaborazione.

Nel precedente THE QUEST (2021) hai partecipato come autore a uno dei brani più apprezzati, *The Living Island*…
Avevo qualche idea. Eravamo in piena pandemia. Jon era alle Barbados con sua moglie, e così ci siamo trovati per la prima volta a dover realizzare un disco scambiandoci i file in rete. Eravamo abituati a lavorare nel modo tradizionale, insieme in studio, a fare le prove e tutto il resto. Con MIRROR TO THE SKY siamo tornati a lavorare in quel modo, anche perché Jon adesso vive in Inghilterra. Credo che sarà la strada che seguiremo anche in futuro.

È recente la notizia che gli Yes hanno nuovamente rimandato il tour europeo…
Purtroppo non siamo in grado di gestire questa situazione. Con il Covid è diventato molto difficile spostarsi. Anche suonare in Paesi confinanti con l'Ucraina non è semplice. Ci sono ancora delle limitazioni negli Stati Uniti e, alla fine, abbiamo preferito rimandare tutto al 2024.

Qual è stato l'ultimo concerto con gli Yes?
Abbiamo effettuato poche date inglesi nel giugno del 2022, non potendo andare all'estero, per i cinquant'anni di CLOSE TO THE EDGE. Ci piacerebbe poter viaggiare un po', ma le date precedenti risalgono a prima della pandemia. Alla fine quando torneremo a muoverci saranno passati cinque anni dall'ultimo tour, ma il lato positivo è stato essersi potuti fermare e realizzare tre album in studio. Penso che il nuovo disco verrà accolto meglio dei precedenti. La line-up è la medesima dal 2016, e cominciamo a funzionare meglio anche come gruppo. Molto dipende da Jon e dalla sua scrittura, anche se è sempre una cosa soggettiva. Per me questo materiale entra di diritto nel repertorio degli Yes. È vero che **Chris Squire** era ancora con noi ai tempi di HEAVEN AND EARTH (2014) e che Alan (White) ha suonato su THE QUEST, ma l'identità del gruppo è sempre riconoscibile e **Jay Schellen** (Hurricane, Asia, Circa, David Cross ecc.), dal vivo con noi dal 2016, ha imparato molto da Alan.

Quali brani degli album più recenti fanno parte del repertorio live?
The Ice Bridge sicuramente. Abbiamo dovuto rivedere la scaletta in questi anni, soprattutto quando abbiamo portato in tour interi album. Ad esempio da HEAVEN & EARTH eseguivamo un solo pezzo, anche perché i brani di quel disco sono piuttosto corti e si sposavano male con quelli più lunghi, che ci permettevano di avere sezioni strumentali

più estese. Ci sono diverse composizioni dal nuovo album che funzionerebbero bene dal vivo, per non parlare di *Subway Walls*, che non abbiamo avuto ancora l'occasione di proporre live. Funzionerebbe alla grande. Ci piacerebbe mostrare l'intera gamma del nostro repertorio, senza rimanere fermi a quello degli anni Settanta… ai brani in cui noi non eravamo neanche presenti al momento in cui sono stati incisi, con l'eccezione di Steve. Il materiale c'è. Non dobbiamo sentirci costretti a suonare solo i dischi degli anni Settanta. Ovviamente lo dico senza voler mancare di rispetto ai dischi storici che tutti noi abbiamo amato da ragazzi.

Parliamo di *Fly From Here*, che sembrava destinato a rimanere il grande inedito della line-up di DRAMA… ho consumato i bootleg dell'unico tour in cui lo eseguivate!

Sì, è stato il primo demo, realizzato prima ancora di iniziare a registrare DRAMA, addirittura con **Bill Bruford** alla batteria! Era la nostra opera incompiuta. Chris ed Alan volevano a tutti i costi che facesse parte del repertorio degli Yes, visto che alla fine era rimasto escluso dall'album. Dal momento che all'epoca (2011) Trevor era a bordo come produttore, è stato quasi inevitabile che contattassero anche me. In fondo quel brano era anche mio. Di sicuro è stato un punto di svolta, perché mi ha permesso di rientrare negli Yes. FLY FROM HERE è un bel disco, che propone una interpretazione più attuale del vecchio stile del gruppo. Poi nel 2016 Trevor ha registrato nuovamente le parti vocali e nel 2018 è stata pubblicata una seconda versione dell'album, intitolata FLY FROM HERE – RETURN TRIP, anche se nel 2011 Benoit David aveva fatto un ottimo lavoro. Ma l'originale rimane quello cantato da Trevor. È bello quando la musica viene accolta bene anche se non è il motivo per cui facciamo le nostre cose. Dobbiamo ricordare che DRAMA non fu apprezzato dai vecchi fan quando uscì, ma oggi, a distanza di decenni, è stato rivalutato al punto da essere annoverato tra le cinque opere migliori degli Yes. Credo sia significativo che la nostra musica venga apprezzata anche a distanza di tanto tempo, oppure semplicemente compresa maggiormente. C'è gente che ha cambiato opinione persino su HEAVEN & EARTH. Alla fine, è anche una questione di gusti personali.

In realtà DRAMA ebbe un buon successo in Italia. In particolare il brano *Does It Really Happen…*

Davvero? In Inghilterra credo sia arrivato al secondo posto in classifica. Io sono orgoglioso di quell'album e credo che pezzi come *Machine Messiah* siano di altissima qualità, ma, in generale, la sezione ritmica di Alan e Chris insieme alla chitarra elettrica di Steve in quel disco sono ai massimi livelli. Fare parte di un gruppo così, pur con tutti i cambi di formazione, rimane un privilegio.

Come è stato tornare a lavorare con la formazione di DRAMA nel 2011?

Assurdo. Ci siamo messi al lavoro a Los Angeles con Trevor che dirigeva le parti vocali, ovviamente. Era la stessa squadra e sembrava tutto talmente naturale che abbiamo semplicemente ripreso da dove eravamo rimasti. Per fortuna siamo anche riusciti a suonare la suite dal vivo, le cinque sezioni, soprattutto da quando Jon Davison si è unito al gruppo dopo l'abbandono di Benoit. Certo che portare in tour sia DRAMA che TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS non è stato semplice! Non conoscevo benissimo quel disco, essendo stato un fan della prima ora del gruppo e, quindi, molto in linea con quello che eseguiva **Tony Kaye**. Quando è arrivato **Rick Wakeman**, sebbene abbia molto apprezzato FRAGILE e CLOSE TO THE EDGE, mi sono allontanato come ascoltatore. A un certo punto abbiamo aggiunto in scaletta anche *The Gates Of Delirium*… eseguire le parti di tastiera di Rick e di **Patrick Moraz** è proprio una bella sfida! È molto divertente e un onore allo stesso tempo.

Geoff Downes sul palco con gli Asia all'inizio degli anni Ottanta.

Molti non sanno che sei stato tu a mollare Trevor Horn e i Buggles quando si sono formati gli Asia…

Il tour di DRAMA, soprattutto in Inghilterra, non è andato benissimo. I fan erano abituati a Rick e, soprattutto, a Jon Anderson: si trovarono davanti queste due pop star… è stato difficile e si capiva che non avrebbe potuto funzionare più di tanto. Io e Trevor entrammo in studio per dare un seguito al primo disco dei Buggles. Verso la metà del progetto ricevetti una chiamata da Steve Howe e **John Wetton**, che volevano sapere se mi poteva interessare fare parte del gruppo che avevano in mente, gli Asia. Fu la fine dei Buggles e da quel momento gli Asia sono diventati il mio primo gruppo "vero"… che potevo considerare mio fin dall'inizio, non come gli Yes.

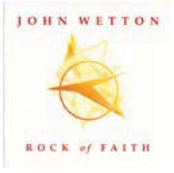
Avete effettuato dei tour insieme con gli Yes, se non ricordo male…

Sì, nel 2009, ma io non ero rientrato nella band. C'era ancora Oliver Wakeman. È stata una buona scusa per riprendere i contatti con loro, in effetti, e nel giro di due anni mi sono ritrovato nuovamente a far parte del gruppo. Poi nel 2019 abbiamo tenuto il primo tour insieme, anche con il progetto **ELP Legacy** di **Carl Palmer**.

A proposito di ELP, cosa ricordi di RIDE THE TIGER (2015), realizzato con Greg Lake?
Ho lavorato parecchio con Greg verso la fine degli anni Ottanta, ma non siamo riusciti a combinare molto. Fu solo una collaborazione a due per una serie di canzoni, senza che ci fosse un'idea unitaria. A un certo punto lui si è trovato di nuovo a far parte degli ELP, così io ho cominciato a lavorare con **John Payne** a una nuova incarnazione degli Asia. Dieci anni dopo hanno pubblicato le registrazioni della nostra collaborazione, ma fondamentalmente si tratta di una raccolta di demo. Niente è stato realmente completato.

A un certo punto sembrava quasi che la collaborazione con Greg avrebbe potuto portare a una nuova incarnazione degli Asia, visto che aveva partecipato con la band allo storico concerto di Tokyo…
Sì, ASIA IN ASIA (1983). Andavo molto d'accordo con Greg, ma gli Asia non facevano per lui e poco dopo John Wetton è rientrato nel gruppo. Non è stato facile per Greg affrontare quel repertorio, che conosceva poco. Vocalmente lui e John avevano un timbro simile, ma Greg aveva una tonalità più bassa e, ovviamente, entrambi avevano fatto parte dei **King Crimson** a un certo punto della loro carriera. Un tenore e un baritono molto inglesi. Per Greg la collaborazione con gli Asia fu un lavoro come un altro, non aveva una vera connessione con la nostra musica.

A un certo punto hai realizzato anche dei brani con Glenn Hughes (Trapeze, Deep Purple ecc.). Anche questi pubblicati solo come demo (THE WORK TAPES, 1998)…
Appena prima dell'era John Payne degli Asia, stavo collaborando con diversi artisti e, se ricordo bene, è stato **Pat Thrall** (all'epoca chitarrista della band) a metterci in contatto. Ho suonato su un suo disco solista, poi lui mi ha chiesto di scrivere qualcosa insieme. Siamo andati in uno studio londinese e abbiamo tirato fuori dieci canzoni in cinque giorni. Ha una voce versatile e all'epoca era interessato al lato funky della musica. Adesso mi sembra un peccato che non abbiamo insistito, credo che avremmo potuto tirare fuori qualcosa di significativo. I demo danno l'idea di qualcosa che esula abbastanza da quello che facciamo di solito. È bello che la gente possa ascoltare anche quel materiale se ne ha voglia.



Asia reunion (2006): Howe, Downes e John Wetton.

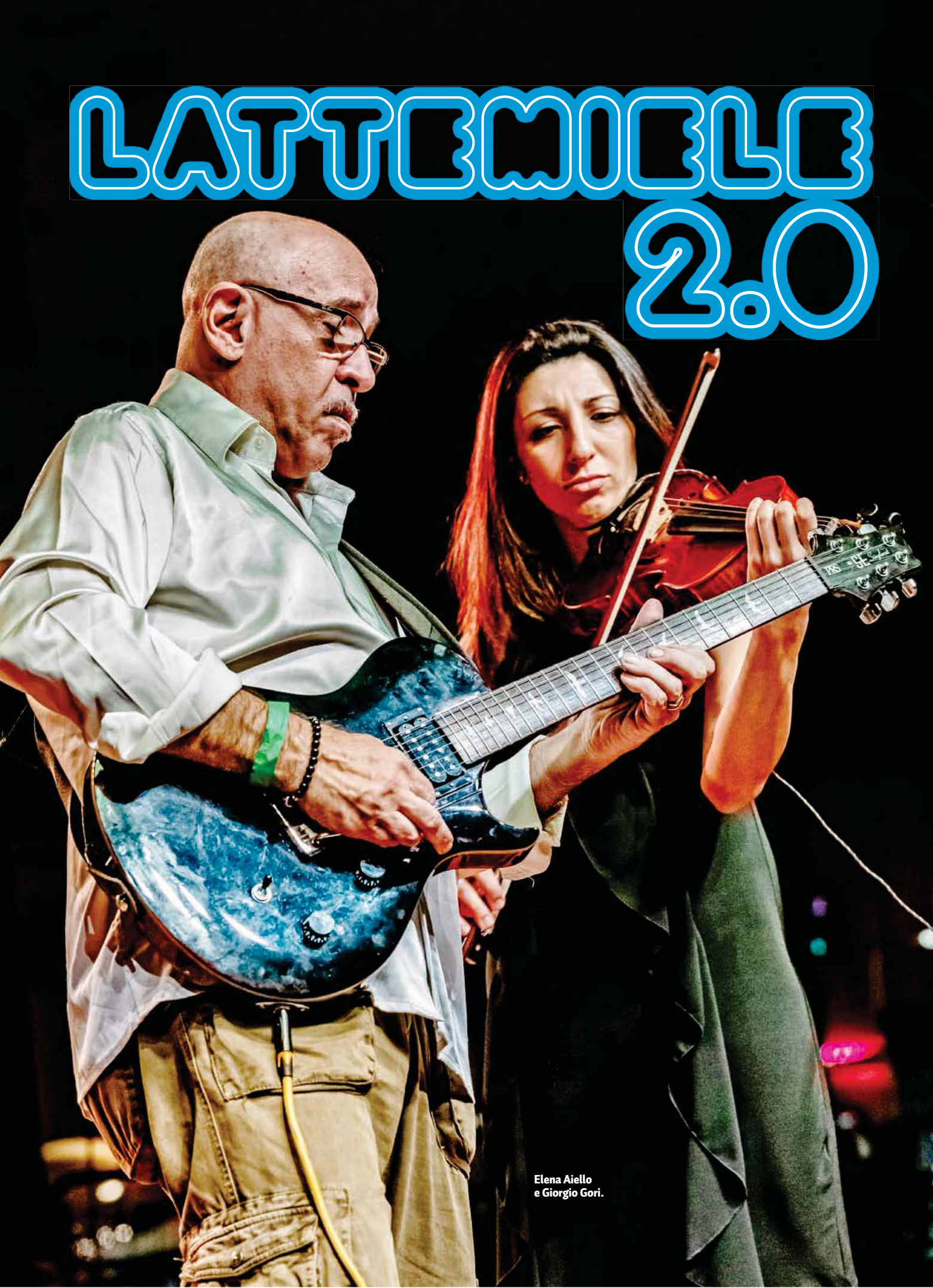
Da Icon a Asia il passo è stato breve ma non scontato…
Quando ho ripreso a scrivere con John Wetton, ai tempi del suo album solista ROCK OF FAITH (2013), che stava registrando con il chitarrista **Karl Groom** (Shadowland, Threshold ecc.) e il tastierista **Clive Nolan** (Arena, Pendragon, Shadowland ecc.), tirò fuori una nostra vecchia composizione e capimmo che una collaborazione tra noi poteva funzionare. Da lì abbiamo cominciato a scrivere per il progetto Icon. Molto è dipeso anche dai problemi di John: se non si fosse liberato dal suo problema con l'alcol, non sarebbe stato possibile riformare gli Asia. Vado fiero dei lavori pubblicati a nome Icon perché mostrano chiaramente quanto lavoravamo bene insieme. Non sono dischi degli Asia, semplicemente perché sono i lavori di un duo e non di più musicisti.

So che qualcosa è rimasto nel cassetto e che John aveva cominciato a scrivere per il successivo disco degli Asia…
Spero di sì. Non credo ci sia un intero album. John stava davvero male all'epoca. I testi che ho ricevuto non erano ancora stati ultimati e mi piacerebbe un giorno completare il lavoro.

Carl Palmer aveva dichiarato che gli Asia sarebbe andati avanti con Billy Sherwood…
Abbiamo fatto un tour americano con Billy insieme ai Journey, quando John stava male. Una cosa grossa. John avrebbe partecipato volentieri, però non era in grado, così, avendo lavorato con Billy per il suo album RAISED IN CAPTIVITY (2011), ha voluto che proseguissimo con lui. Un'esperienza agrodolce. Il *Gravitas Tour* è stato l'ultimo degli Asia con John. Poi lui ha effettuato dei concerti con **Eddie Jobson** nell'ambito degli **U.K.** e io mi sono ritrovato di nuovo a far parte degli Yes. Quando è arrivato il momento di comporre nuovo materiale per gli Asia, John stava davvero troppo male.

C'è un futuro per gli Asia?
L'anno scorso avevamo in mente un tour con Alan Parsons, insieme a **Mark Mancina** (chitarra) e **Paul Bielatowicz** degli ELP Legacy (voce e chitarra), ma Alan si è ammalato e abbiamo dovuto rimandare. So che a Carl piacerebbe, visto che sente gli Asia come il suo gruppo. Deve presentarsi l'occasione giusta.

LATTEMIELE 2.0



Elena Aiello
e Giorgio Gori.

DOPO DUE ALBUM A CAVALLO TRA OPERA ROCK E PROG SINFONICO, ALTRE INCISIONI E ALCUNE VICISSITUDINI LEGATE AL NOME, LA BAND È RISORTA CON UNA NUOVA VESTE, STIMOLI E NUMEROSE IDEE DI RINNOVAMENTO. NE PARLIAMO CON **MASSIMO GORI**, BASSISTA E CHITARRISTA DELLA BAND.

Testo: **Franco Vassia** Foto: **Fulvio Cappanera**

QUANDO HAI INIZIATO CON IL GRUPPO?

Nel 1974, quando la band aveva già inciso i primi due album, PASSIO SECUNDUM MATTHÆUM (1972) e PAPILLON (1973). Mi unii al trio originale (**Oliviero Lacagnina**, **Marcello Dellacasa**, **Alfio Vitanza**), che era alla ricerca di un bassista e di un vocalist stabile. Dopo alcuni concerti ci furono alcune defezioni, così io e Alfio inserimmo nel gruppo **Luciano Poltini** e **Mimmo Damiani**, aumentando l'apporto delle tastiere. Dopo aver firmato il contratto discografico con la Magma di **Vittorio De Scalzi**, pubblicammo alcuni singoli e l'album AQUILE E SCOIATTOLI (1976) dove, oltre a Vittorio, erano presenti anche **Giorgio Karaghiosoff** al flauto (Picchio dal Pozzo), **Aldo De Scalzi** al sax (Picchio Dal Pozzo), **Leonardo Lagorio** al sax (Il Sistema, Museo Rosenbach, Celeste) ecc. Erano però i tempi in cui il progressive rock si stava infilando nel tunnel della crisi. La stagione dei grandi festival e delle grandi band si stava avviando al tramonto e, con il passaggio alla RCA, cercammo un compromesso più commerciale. Nonostante l'ingresso nelle classifiche dei 45 giri e la partecipazione al Festival di Sanremo, quella fu una svolta dove nessuno di noi poteva dirsi soddisfatto e così, verso la fine degli anni Ottanta, decidemmo di scioglierci definitivamente.

POI, COME SPESSO SUCCEDE, ECCO IL RIPENSAMENTO...

Tutto quanto avvenne durante un tour giapponese dei **New Trolls** di Vittorio De Scalzi, quando Alfio Vitanza venne colpito dall'interesse di un gruppo di fan per i Latte e Miele. Scoprì che, sia in Giappone che in Corea, i nostri dischi erano molto apprezzati, così si propose di riformare la band. Scegliendo i brani più importanti della nostra produzione registrammo LIVE TASTING (2008), seguito da MARCO POLO, SOGNI E VIAGGI (2009) e PASSIO SECUNDUM MATTHÆUM – THE COMPLETE WORK (2014). Nonostante il buon riscontro ci trovammo di fronte a una scelta: ciascuno di noi aveva già assunto impegni inderogabili in precedenza, perciò dovemmo interrompere l'attività, sia live che discografica. Dopo un periodo di riflessione, io e Luciano Poltini, con nuovi stimoli e alcune idee di rinnovamento, decidemmo di intraprendere un nuovo percorso nello stesso solco prog/sinfonico che ci aveva caratterizzati. Ed è da queste premesse che sono nati i **LatteMiele 2.0**, con **Elena Aiello** al violino e **Marco Biggi** alla batteria, due musicisti davvero straordinari. Così, su suggerimento di Massimo Gasperini della Black Widow Records, abbiamo pubblicato PAGANINI EXPERIENCE (2019), concept basato sulla vita e sulle opere di **Niccolò Paganini**, leggendario e virtuoso violinista genovese, sorta di rockstar *ante litteram*. Un disco che, oltre a essere stato positivamente accolto dalla critica specializzata, ci ha dato e ci sta dando soddisfazioni. A precluderci il tour e la promozione ci ha però pensato il Covid con il relativo lockdown.

Cover di PAGANINI EXPERIENCE. Le foto sono state scattate a Genova il 18 luglio 2019, durante il Prog Fest al Porto Antico, organizzato dalla Black Widow Records.

NONOSTANTE CIÒ PAGANINI EXPERIENCE È COMUNQUE RIUSCITO A OTTENERE UNA NOTEVOLE VISIBILITÀ.

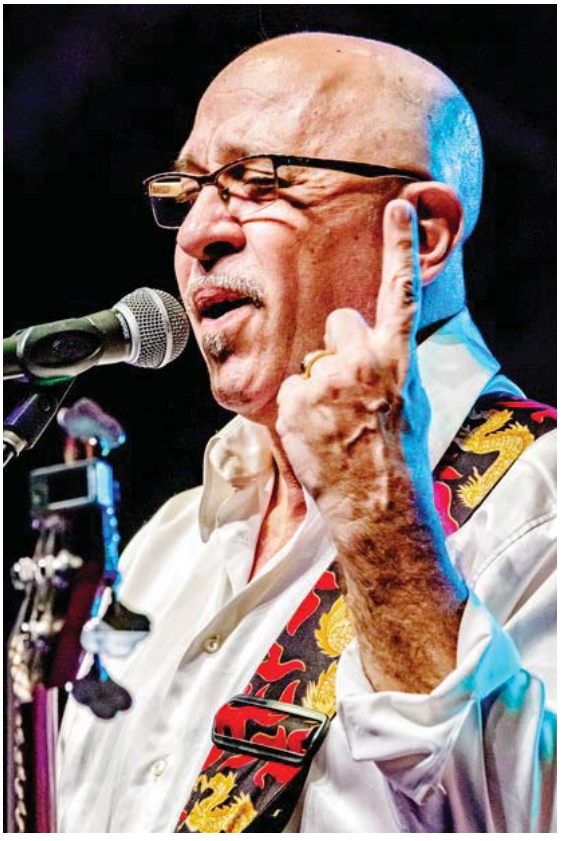
È un'opera piuttosto articolata, che

alterna momenti prog/sinfonici, come *Inno*, *L'ora delle tenebre* e *Danza di luce*, ad altri più intimistici e crepuscolari, vedi *Charlotte* o *Cantabile 2019*, intensa composizione di Poltini dove il violino di Elena è sostenuto dalle armonie vocali del gruppo vocale Cluster. Nel registrarlo abbiamo cercato di riproporre il *modus operandi* dei Settanta, incidendo le tracce in un'unica take e limitando al minimo indispensabile il numero delle sovraincisioni, in modo da non perdere l'energia live della band. Con un gioco di parole potrei definirlo un album digitale dallo spirito analogico. È proprio questo il senso con cui ho voluto orientare la produzione delle tracce.

TI VA DI ANALIZZARE L'ALBUM IN MODO PIÙ COMPLETO?

L'iniziale *Inno*, che è di Luciano, ha una storia piuttosto particolare: mentre stavamo lavorando agli arrangiamenti arrivò la notizia della tragica morte di **Keith Emerson**. Fu un colpo durissimo per noi, ma soprattutto per Luciano, da sempre suo grande ammiratore. Decidemmo, al centro del brano, di omaggiarlo con una citazione di *Trilogy*. Ed è singolare che tale operazione abbia dato un risultato inaspettato: le due strutture si incastrano talmente bene da sembrare nate nello stesso momento. *Via del Colle* descrive l'infanzia di Paganini nella Genova di quei tempi, quando le donne si recavano ai trogoli (i pubblici lavatoi) per fare il bucato, stenderlo ad asciugare al sole e al vento di mare. Nel testo ho voluto inserire una nota polemica su un fatto che ancora oggi ritengo increscioso: negli anni Settanta, per costruire un centro dirigenziale, l'intero quartiere dove nacque Paganini venne raso al suolo. Un monumento al cattivo gusto, un orribile esempio di cementificazione selvaggia destinato agli uffici della burocrazia. Con lirismo sognante e poetico, il violino di Elena ne cesella la magica e nostalgica atmosfera. L'ora delle tenebre descrive invece il Paganini più oscuro, il frequentatore di sedute spiritiche in una Genova che, al sopraggiungere dell'oscurità, cambia volto e diventa il luogo delle "anime perse". Da *Cantabile 2019*, della quale abbiamo già parlato, passiamo a *Porto di notte*, ballad che descrive Paganini in cerca di conforto nelle taverne più malfamate e nascoste dalla nebbia. *Charlotte* è il nome di una ragazza, probabilmente minorenne, con la quale Paganini ebbe una relazione durante la sua permanenza a Londra. Abbiamo voluto immaginare che quella breve storia proibita abbia lasciato un ricordo intenso in lui, per questo motivo il brano è pervaso da una profonda vena di malinconica nostalgia. *Danza di luce* è una suite con un'introduzione di organo a canne – è il suono campionato dell'organo di Notre Dame – e si sviluppa con diversi cambi e modulazioni. Dopo aver raccontato le tenebre e l'oscurità ci sembrava giusto costruire un pezzo più positivo e luminoso: al centro, una citazione di Mozart che va a inserirsi su un ritmo in 5/4 suonato come una *jam session*. Elena è riuscita a inserire anche alcune citazioni dei *Capricci* di Paganini mentre Aldo De Scalzi ci ha regalato l'assolo di Plirzio, nome da lui coniato per un sax elettronico. *Angel* è il celebre brano di **Jimi Hendrix**, uno dei suoi capolavori. L'arrangiamento di Luciano, con tanto di corni e archi, lo stravolge completamente con una introduzione sinfonica. Nella chiusura di *Cantabile 1835* Elena ha suonato sia il violino che il pianoforte, registrando una traccia dopo l'altra.

Sopra: LIVE TASTING, MARCO POLO, SOGNI E VIAGGI, PASSIO SECUNDUM MATTHÆUM – THE COMPLETE WORK, AQUILE E SCOIATTOLI. Sotto: Giorgio Gori (Genova 2019).



> **«PAGANINI EXPERIENZE è un album digitale dallo spirito analogico»**
> Giorgio Gori

CHI È MASSIMO GORI?

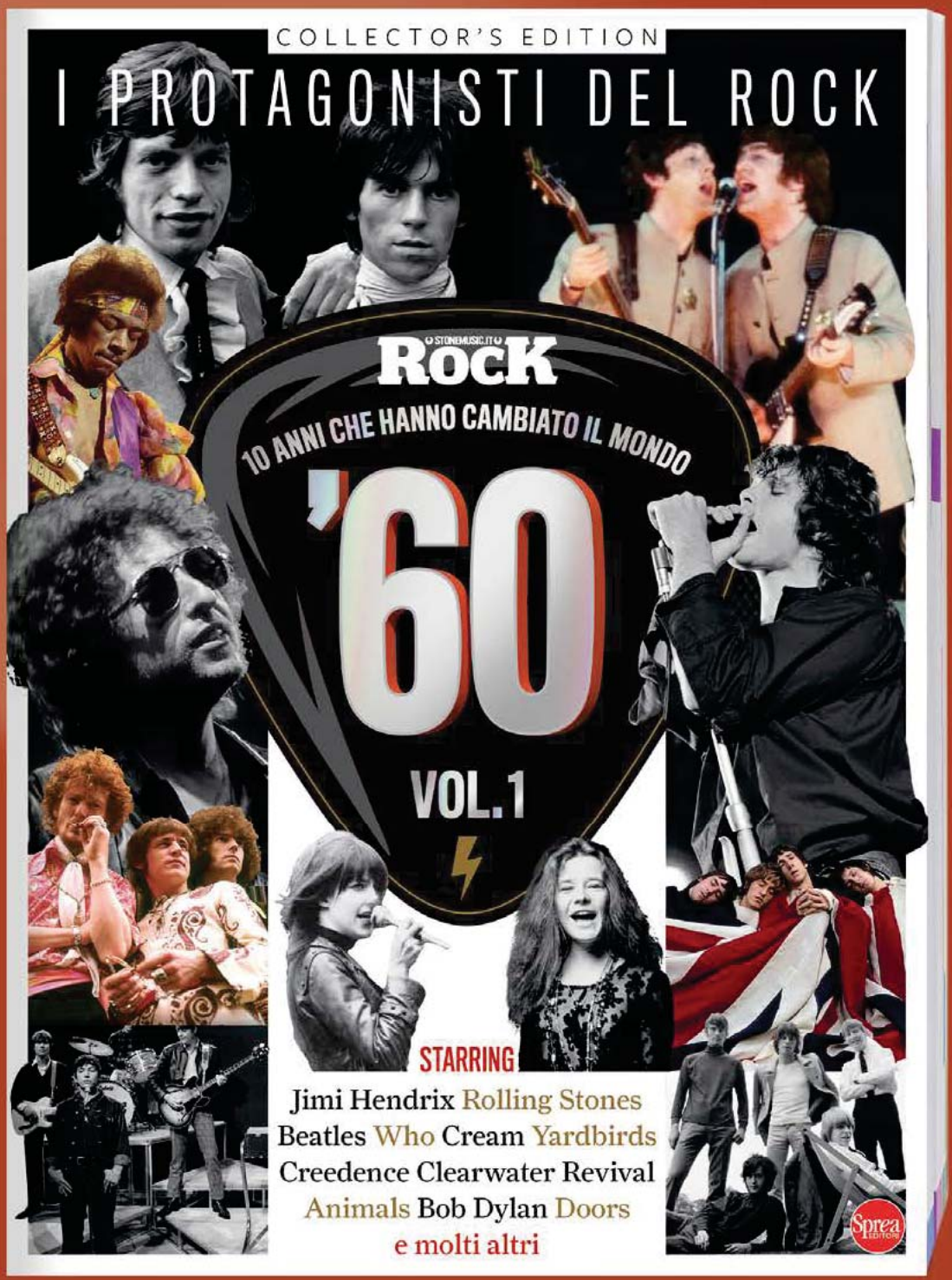
Credo di far parte di quella categoria di bassisti/chitaristi che non gode di un grande numero di rappresentanti. **Paul McCartney, Greg Lake, Sting, Mike Rutherford** sono sicuramente tra i nomi più in vista. Neppure ho mai desiderato essere un virtuoso dello strumento. In tutta la mia carriera ho registrato solo un breve assolo di basso nella *Pavana* di LIVE TASTING. Ed è proprio questo il motivo per cui, nel comporre, uso principalmente la chitarra. In genere non amo i lunghi assoli di qualsiasi strumento. Trovo decisamente noiose le esibizioni di tecnica pura. Anche se alcune linee di basso nei nostri brani sono alquanto complesse – considerando soprattutto che su quelle ci devi anche cantare sopra – preferisco mettere lo strumento al servizio della composizione piuttosto che il contrario. I miei punti di riferimento nel prog sono stati principalmente **Chris Squire** e **Greg Lake**, anche se in genere ascolto di tutto, dal jazz alla classica, dal pop alla fusion. Trovo che sia davvero limitante rinchiudersi in un genere predefinito. La musica è curiosità, ricerca, sperimentazione e non credo la si possa affrontare con i mille pregiudizi legati ai vari generi. Un invito che rivolgo soprattutto al prog, un genere che dovrebbe essere caratterizzato dalla contaminazione ma che invece rischia spesso di restare ancorato a "canoni" ormai stantii, senza i quali si rischia di essere tacciati come miscredenti. Una posizione che definirei integralista.

VISTI I BUONI RISULTATI, LA MATRICE DEL PROSSIMO LAVORO SARÀ IL PROG/SINFONICO?

Il progetto Paganini avrà sicuramente un seguito. Sarà un'opera rock, che andrà in scena nei teatri con musicisti, figuranti e danzatori. **Ivaldo Castellani**, lo sceneggiatore, a breve ci consegnerà il plot sul quale vogliamo però mantenere un certo riserbo. L'idea è quella di realizzare un progetto ambizioso con la speranza di poterlo consegnare al pubblico nei primi mesi del prossimo anno.

IN EDICOLA

DAL 4 MAGGIO



Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrockanni
versione digitale disponibile dal 1° maggio

Dalla A alla Z:
Pink Floyd
THE FINAL CUT

Testo: **Paolo Carnelli**

L'ultimo album dei **Pink Floyd** con **Roger Waters** (per alcuni, semplicemente l'ultimo album dei Pink Floyd) compie quarant'anni. Lavoro atipico per i tempi, intestato a una band che ormai esisteva solo sulla carta – emblematica la dicitura presente sulla copertina che assegna chiaramente la paternità del contenuto a Waters, relegando i Pink Floyd a semplici esecutori – si è guadagnato con il passare degli anni l'apprezzamento del pubblico e della critica. Pubblicato il 21 marzo del 1983, THE FINAL CUT è solo apparentemente un appendice del precedente THE WALL; pur ereditandone alcuni temi e alcuni contenuti musicali, si incardina fortemente all'attualità dell'epoca, utilizzando lo scoppio del conflitto tra Argentina e Inghilterra per il possesso delle isole Falkland, avvenuto nell'aprile del 1982, come catalizzatore per una riflessione più ampia sui sogni e sulle speranze, alimentate e poi disilluse, che seguirono la fine della Seconda guerra mondiale.

A

Anzio. La cittadina laziale, di cui Waters è cittadino onorario dal 2014, viene espressamente citata nel testo di *When The Tigers Broke Free*, brano originariamente concepito per THE WALL ma successivamente rimosso e pubblicato come 45 giri nel novembre del 1982. A partire dalla ristampa in Cd di THE FINAL CUT del 2004, il brano è stato aggiunto alla track list, posizionato tra *One Of The Few* e *The Hero's Return*.

B

Bricks (mattoni). Il legame tra THE WALL e THE FINAL CUT è innegabile, non solo dal punto di vista delle tematiche affrontate: il titolo provvisorio dell'album era infatti "Spare Bricks" ("mattoni avanzati"), poiché diversi brani – *Our Possible Pasts*, *One Of The Few*, *The Hero's Return* e *The Final Cut* – erano stati registrati in forma di demo e poi scartati durante il percorso che aveva portato alla realizzazione di THE WALL.

C

Christie, William Lawrence. Fotografo di moda («Vogue») e regista inglese (14 novembre 1948), fratello minore di Carolyne Anne Christie, seconda moglie di Roger Waters. All'epoca in cui THE FINAL CUT fu concepito, Christie viveva nella dependance della villa di Waters a Sheen, nello Staffordshire. Venne coinvolto dal cognato nella realizzazione dell'artwork del disco, occupandosi dei contenuti fotografici. Lo stesso Christie è accreditato alla regia per il "video Ep" comprendente quattro brani di THE FINAL CUT che venne pubblicato nel luglio del 1983. Nel suo portfolio figurano anche alcuni scatti per i King Crimson (1973/1974) e la copertina dell'album di Brian Eno e Robert Fripp NO PUSSYFOOTING (1974).

D

Distinguished Flying Cross. Decorazione militare destinata agli ufficiali della Royal Air Force. Sulla copertina di THE FINAL CUT, oltre al frammento di un papavero artificiale in ricordo delle vittime della Prima guerra mondiale, sono presenti i nastrini di quattro decorazioni al valore della Seconda guerra mondiale: la già citata Distinguished Flying Cross, la 1939-1945 Star, l'Africa Star e la Defence Medal.

E

Eric Fletcher Waters. THE FINAL CUT è espressamente dedicato al padre che Roger praticamente non ha mai conosciuto. Eric Fletcher Waters morì ad Aprilia il 18 febbraio 1944 durante la battaglia di Anzio, quando il figlio aveva appena cinque mesi. Partito per il fronte come sottotenente nei Royal Fusiliers, fece parte della compagnia a cui fu ordinato di rallentare l'avanzata dei carri armati tedeschi, andando incontro a morte certa.

F

Falkland. Arcipelago di isole dell'Oceano Atlantico meridionale, facenti parte dei possedimenti d'oltremare britannici dal 1833, anno in cui vennero conquistate rimuovendo il presidio argentino istituito nel 1820. Nell'aprile del 1982, il governo militare guidato dal generale Leopoldo Galtieri intraprese un'operazione di riconquista dei territori su cui rivendicava la sovranità, facendo affidamento sullo scarso interesse mostrato dalla Gran Bretagna negli anni precedenti. Il Regno Unito decise però di rispondere all'invasione, avviando il conflitto noto

E

«THE FINAL CUT mi ha sempre profondamente affascinato e rapito per l'intensità dei testi e della musica»
Cristiano Roversi

come "guerra delle Falkland", terminato il 14 giugno del 1982 con la sconfitta dell'Argentina. Mentre in Gran Bretagna il governo si giovò enormemente del risultato ottenuto, alimentando nella popolazione nuovi sentimenti patriottici, in Argentina la perdita della guerra segnò anche la fine del regime. Le vicende delle Isole Falkland ispirarono enormemente Waters che, praticamente in tempo reale, rimaneggiò alcune composizioni che erano rimaste escluse da THE WALL integrandole con altre di nuova scrittura, dando vita a THE FINAL CUT.

G

Guthrie, James. Tecnico del suono e produttore inglese (14 novembre 1953). Dopo aver coprodotto THE WALL insieme a Bob Ezrin, Roger Waters e David Gilmour ed essersi occupato delle riprese sonore e del mix, Guthrie venne confermato nel ruolo di coproduttore, insieme a Michael Kamen e Waters, e di tecnico del suono anche per THE FINAL CUT.

H

Hyde Park. Durante le cerimonie militari londinesi del 20 luglio 1982 la Provisional Irish Republican Army (IRA) fece detonare una bomba nel parco di Hyde Park, provocando la morte di quattro soldati e sette cavalli. L'episodio è citato da Waters nel testo di *The Gunner's Dream* insieme all'attentato avvenuto a Regents Park nello stesso giorno a poche ore di distanza.

I

Ian Thomas. Assistente di William Christie, fu lui a indossare l'uniforme da soldato e a essere immortalato negli scatti presenti sulla copertina e all'interno dell'artwork dell'album. Nello scatto posizionato sul retro, Thomas è

ritratto di spalle con un pugnale conficcato nella schiena e una scatola di metallo contenente una bobina cinematografica sotto braccio. Il significato dell'immagine è duplice: da un lato rappresenta il tradimento delle promesse post belliche ("the post war dream") da parte del governo britannico, perpetrato con l'inizio del conflitto delle Falkland; dall'altro la presenza della pellicola cinematografica rimanda ai problemi intercorsi tra Waters e il regista Alan Parker durante la lavorazione del film di *The Wall*. Il "soldato Thomas" è protagonista anche di altri due scatti che fanno parte dell'artwork di THE FINAL CUT: in quello presente sulla label del lato B del vinile è disteso in un campo di papaveri, con Stewart, il cane di Waters, a vegliare su di lui; nell'altro, che ritrae in primo piano la mano di un bambino che stringe un papavero, è visibile solo in lontananza.

J

John, Not Now. Unico singolo estratto da THE FINAL CUT e anche unico brano dell'album in cui è presente la voce di David Gilmour che si alterna con quella di Roger Waters, *Not Now John* è indubbiamente il brano più rock del disco. Pubblicato nell'aprile del 1983, insieme a una versione estesa di *The Hero's Return* come lato B, raggiunse la trentesima posizione nelle charts. Poiché nel testo della canzone è contenuta per ben sei volte l'espressione volgare "fuck all that", per non incappare nella censura radiofonica venne sovraincisa appositamente la parola "stuff" in concomitanza con la parola "fuck", mascherando in questo modo la frase originale. Un'altra particolarità del brano è rappresentata dalla parte finale, in cui la frase "Where's the bar?" viene ripetuta da Waters in varie lingue tra cui anche l'italiano ("Scusi, dov'è il bar?").

K

Kamen, Michael. Straordinario compositore e direttore d'orchestra americano, purtroppo scomparso nel novembre del 2003 a soli 55 anni. Dopo aver lavorato agli arrangiamenti orchestrali per alcuni brani di THE WALL, partecipò in maniera più consistente alla realizzazione di THE FINAL CUT: stavolta oltre a occuparsi delle parti orchestrali, Kamen ricoprì anche il ruolo di coproduttore e pianista. Celeberrimo è l'aneddoto che lo vide protagonista durante l'incisione dell'album: costretto a seguire le interminabili ed estenuanti sessioni vocali, Kamen venne scoperto da Waters a scrivere compulsivamente sul suo taccuino centinaia di volte la stessa frase – "I must not fuck sheep" – un comportamento che riporta

THE GUARDIAN

Printed in London and Manchester — Wednesday July 21 1982 — 23p

IRA terror bombs kill eight soldiers

HYDE PARK: two members of the Household Cavalry killed by a nail bomb left in a car. Seven horses killed or put down

Two explosions bring carnage to London's parks

By David Pallister

The Provisional IRA brought scenes of horror and carnage back to the streets of London yesterday with two bombs that left two cavalrymen dead in Hyde Park and killed six bandsmen from the Royal Green Jackets in Regents Park. At least 51 people, many of them, civilians, were taken in hospital, some with serious injuries.

The bombs exploded within two hours of each other. The first, made with between 5 and 10lb of commercial explosives and packed with four and six inch nails, went off at 10.43 am ripping through a troop of 16 soldiers from the Blues and Royals as they left the Knightsbridge Barracks of the Household Cavalry for the daily changing of the guard in Whitehall.

Seven horses, badly gashed by the flying metal, were killed or had to be put down.

The second bomb went off at 12.55 pm under the bandstand at Regents Park as the Green Jackets were entertaining about 120 spectators.

In a pointed reference to British declarations in the Falklands war, the IRA in Dublin issued a statement claiming responsibility.

It said: "Now it is our turn to properly invoke article 51 of the UN statute and properly quote all Thatcher's fine phrases on the right to self-determination of a people. The Irish people have sovereign and national rights which no task or occupational force can put down." It was signed, as is customary, by P. O'Neill.

The Hyde Park nail bomb, placed in or under a parked car, was almost certainly detonated by remote radio control. It was a carbon copy of the bomb which exploded in a parked laundry van outside Chelsea Barracks last October as a coach carrying Irish Guards was returning from the Tower of London.

On alternate days the Life Guards or the Blues and Royals leave the barracks along South Carriage Road for their 24-hour shift at exactly the same time.

The explosion was triggered about 200 yards down the road as the troop was directly abreast of the car, a blue Austin Morris. The force of the blast blew out windows in Knightsbridge 50 yards away and the car ended upside down, a mass of twisted metal on an adjoining vehicle.

The registration of the car was later given as LMD 607P. Police said anyone who knew

Thatcher leads condemnation, more pictures and reports, page 2; Parliament, page 4

the car should come forward. They did not know if it had been stolen. Police also want people in The Berkeley Hotel, opposite the incident, or anyone who parked a car in the area in the previous 24 hours to contact them.

Of the 23 people injured in the Hyde Park explosion four were Army personnel two police, and 17 were civilians. Three Army personnel and one policeman were severely injured.

The injured policemen were named as PC Paul Ryan, aged 22, stationed at Hyde Park, and PC John Davies, 25, and engaged to be married. PC Davies was mounted at the head of the troop. A nail went through his left shoulder. He had an operation last night. PC Ryan, who was at the rear of the column, was back on duty last night.

At Regents Park, opposite the rose gardens, the band of the 1st Battalion of the Royal Green Jackets had begun the first concert of their summer tour. The bomb, apparently placed under the boards in the centre of the podium with a timing device exploded with such force that the body of one of the soldiers was thrown 50 yards. Another was sliced in two.

Twenty-eight people were injured in the blast, 24 of them from the Army and four civilians. Thirteen soldiers were detained in hospital last night, two seriously hurt.

Mr Gilbert Kelland, assistant commissioner for crime at Scotland Yard described the London bombings as a "hideous crime."

"Hyde Park is a place where people come from all over the world. The assassins had no regard for whoever might be caught and murdered by high explosives."

Commander Bill Hucklesby, head of the anti-terrorist squad, warned that the nail bombers could strike again. All ports, airports and railway stations giving access to Ireland were being watched but he believed the bombers had gone to ground in London or surrounding counties.

Mr Kelland said that two weeks ago MPs had been warned of the danger of a IRA bombing campaign. This had not been based on specific intelligence but was regarded as a general warning before the summer recess. There had been no warnings of these attacks and people must be alert for the possibility of more bombs in London. Condemnation of the attacks came from both Mrs Thatcher and the Irish Prime Minister, Mr Charles Haughey. In the Commons, Mrs Thatcher said: "These callous and cowardly crimes have been committed by evil and brutal men who know nothing of democracy. We shall not rest until they are brought to justice."

Mr Haughey broke off from the final hours of campaigning in Galway East byelection to say: "Those responsible for these inhuman crimes do irreparable damage to the good name of Ireland and the cause of Irish unity."

Mr James Prior, the Northern Ireland Secretary, who was in Washington trying to persuade American politicians to halt financial support for the IRA, said: "It underlines the great need which I have been stressing in the US for international condemnation of the vicious terrorism of the IRA."

As news of the blasts spread, health worker pickets at the three hospitals which took the casualties suspended their action and returned to work. Several of the injured lost limbs.

The return of an IRA active service unit to London comes eight months after the last spate of attacks. Again the targets were primarily military. After the Chelsea Barracks attack came the crippling of Lieutenant-General Sir Stewart Pringle, commandant-general of the Royal Marines, in a car bomb, and the death of Mr Kenneth Howorth, a bomb disposal expert, as he worked on a device in an Oxford Street Wimpy Bar.

The campaign continued with an explosion outside the Wimbledon home of the Attorney-General, Sir Michael Havers, and the chance discovery of a bomb outside Woolwich Barracks which injured a woman passerby.

Despite one of the most intensive operations by Scotland Yard's anti-terrorist squad, including a search of all lock-up garages in the greater London area, no cache of explosives was found.

● Irish police have discovered an IRA camp in County Donegal containing a workshop, one and a half tons of explosive, a box of detonators and rockets.

Routine ride that ended in horror

By Paul Brown

THE cavalrymen riding down South Carriage Road were being photographed by a group of tourists when the giant nail bomb was detonated by remote control.

Two pointers hanging from a cradle overlooking the scene described what happened. Steve Morgan, aged 27, said "There was a tremendous bang and the paint cradle rocked.

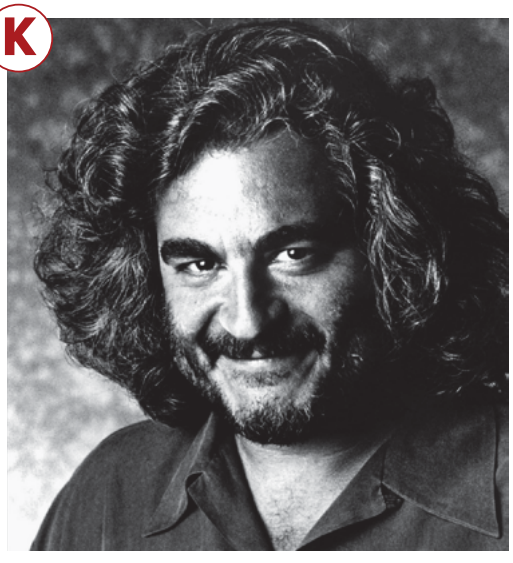
"The whole scene was shrouded in a big cloud of black smoke. As it lifted we could see a big pile of horses and bodies—it seemed about eight feet high.

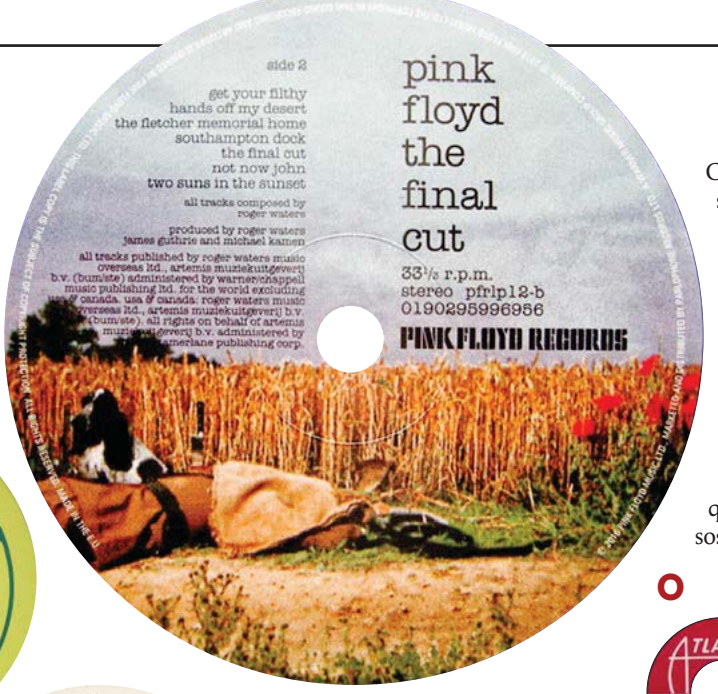
"We had lowered ourselves to the ground by then and we could see horses galloping away with people hanging from the saddle badly wounded. They were covered in blood."

Jim O'Connor, aged 22, said: "A woman in a Rolls-Royce stopped to help two bleeding soldiers who were struggling in the direction of the barracks. She put them in the back of the car and drove them off.

"One of the cavalrymen came running over to me holding his horse. He just gave me the reins and said hold on to it. He was wearing white gloves and I noticed he had a nail sticking right through the palm of his hand.

"I pointed to it and he looked. He had not noticed it before. He was too shocked.





THE FINAL CUT ha raggiunto la prima posizione nelle classifiche britanniche, svedesi, francesi e italiane.

inevitabilmente alla mente quello di Jack Torrance in *Shining*. Nonostante questo curioso episodio, la collaborazione tra i due proseguirà comunque anche negli anni seguenti in occasione dei lavori solisti di Waters (THE PROS AND CONS OF HITCH HIKING e relativo tour, AMUSED TO DEATH). Successivamente, oltre che con un numero impressionante di artisti di successo (dai Queen a Kate Bush, passando per Eurythmics, Aerosmith e Metallica) Kamen avrà modo di lavorare anche con David Gilmour (ABOUT FACE, THE DIVISION BELL) a conferma di quanto fosse reputato prezioso il suo contributo in fase di orchestrazione.

L

Lennon, John. Uno dei picchi emozionali di THE FINAL CUT è sicuramente rappresentato dall'urlo di Waters durante *The Gunner's Dream*: la coda della parola "insane" ("fuori di testa") si prolunga infatti per quasi venti dolorosi secondi. Lo scrittore e giornalista americano Nicholas Schaffner, autore del libro *The Beatles Forever* (1977), ha avuto modo di evidenziare un interessante parallelismo tra il disco dei Pink Floyd e JOHN LENNON/PLASTIC ONO BAND (1970): "In un certo senso", afferma Schaffner, "THE FINAL CUT è l'equivalente dell'apprezzatissimo primo album pubblicato da John sulla scia della dissoluzione dei Beatles". Durante la realizzazione dell'album, Lennon venne fortemente influenzato dalle teorie dello psichiatra americano Arthur Janov e dalla sua terapia dell'"urlo primario", che avrebbe permesso al paziente di liberarsi delle proprie nevrosi, generalmente legate all'infanzia, attraverso l'esternazione della propria rabbia e frustrazione represse.

M

Margaret Thatcher. Primo ministro del Regno Unito dal 1979 al 1990, e leader del Partito Conservatore dal 1975, prese la decisione di riconquistare militarmente le Isole Falkland dopo l'invasione argentina dell'aprile 1982, dando il via al breve conflitto conclusosi con la vittoria della Gran Bretagna. A lei, chiamandola "Maggie", si rivolge Waters all'inizio dell'album (*The Post War Dream*), accusandola di aver tradito il sogno post bellico, sacrificando la vita di 249 soldati.

N

Newmark, Andy. Batterista americano (14 luglio 1950) tra gli altri con Sly and the Family Stone, Badfinger, Carly Simon, James Taylor, George Harrison, Patrick Moraz e John Lennon. Sull'ultima traccia di THE FINAL CUT, *Two Suns In The Sunset*, è lui a sostituire Nick Mason alla batteria. In varie interviste Waters ha spiegato come la scelta fosse dovuta all'incapacità da parte del batterista dei Pink Floyd di suonare su metriche dispari (il brano inizia e finisce in 9/8, oltre a includere battute in 7/8 e 3/8). La stessa problematica si era verificata già con *Mother* durante le registrazioni di THE WALL: in quel caso era stato Jeff Porcaro a sostituire Mason dietro i tamburi.

O

Opening. La strofa del brano di apertura dell'album, *The Post War Dream*, ha una somiglianza molto marcata con *Sam Stone*, canzone pubblicata dal cantante folk americano John Prine nel 1971. Il testo della canzone di Prine racconta la storia di un soldato che dopo essere tornato a casa dal Vietnam muore per una overdose di eroina.

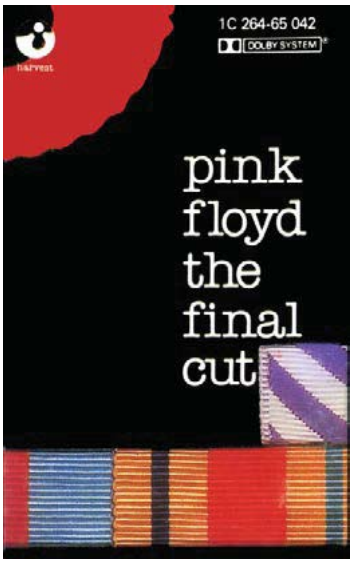
P

Papaveri. I papaveri ("poppies" in inglese) nella società britannica sono strettamente legati al ricordo delle vittime della Prima guerra mondiale. I loro fiori ricoprivano infatti i campi di battaglia delle Fiandre e spesso venivano inseriti dai soldati al fronte nelle lettere destinate ai propri cari. A partire dal 1921, papaveri artificiali vennero prodotti e venduti in occasione del Giorno della Memoria (11 novembre) per supportare i reduci di guerra e le loro famiglie. Non è un caso quindi che i papaveri siano molto presenti nell'artwork di THE FINAL CUT, a partire dall'immagine di copertina, avendo nel tempo assunto un significato universale legato a tutte le guerre e a tutte le sue vittime.

Q

Qualità. All'epoca della realizzazione dell'album uno dei principali motivi di attrito tra David Gilmour e Roger Waters era legato alla diversa valutazione sulla qualità del materiale che ne avrebbe dovuto fare parte, come ha avuto modo di ribadire in più occasioni il chitarrista: "Indubbiamente non eravamo d'accordo dal punto di vista politico, non la pensavamo allo stesso modo. Tuttavia, non gli ho mai messo i bastoni tra le

ruote. Semplicemente ritenevo che non tutti i contenuti fossero all'altezza. A posteriori salverei giusto un paio di brani… ad esempio ho chiesto io che *The Fletcher Memorial Home* fosse inserita nella compilation ECHOES nel 2001. Oltre a quella, solo *The Gunner's Dream* e *The Final Cut* sono accettabili dal mio punto di vista".



A lato, il 45 giri promo giapponese di *Not Now John / Your Possible Pasts*, quotato più di 2000 euro.

R

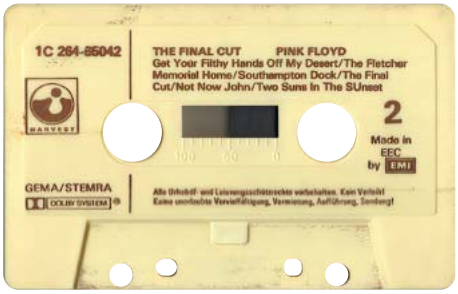
Requiem. Preghiera o composizione musicale per i defunti. Il sottotitolo dell'album ("A Requiem for the Post War Dream") chiarisce come l'intento di Waters sia quello di denunciare il fallimento e il tradimento del "Sogno Post Bellico", ovvero della promessa da parte del governo inglese che all'orrore della Seconda guerra mondiale sarebbe seguito un lungo periodo di pace e prosperità.

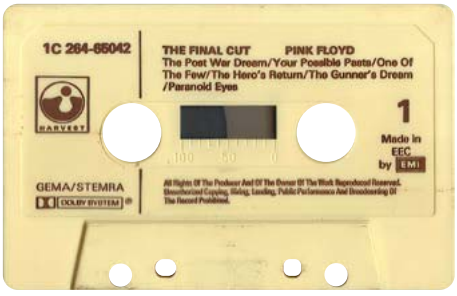
S

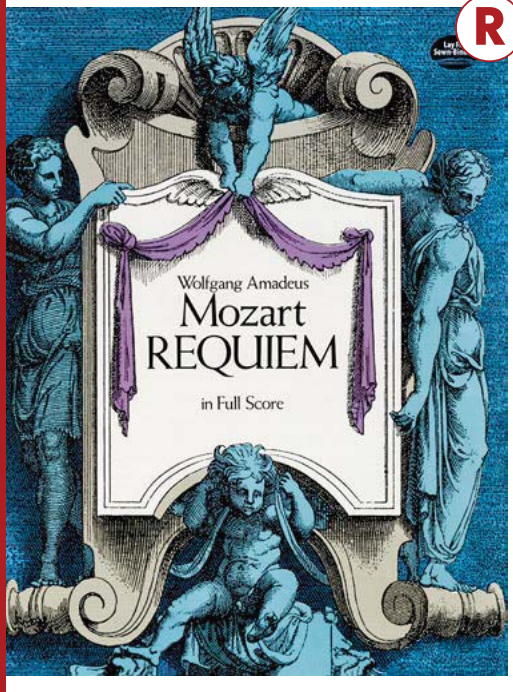
Southampton. Città del sud est dell'Inghilterra che si affaccia sul golfo del Solent. Il suo porto è uno dei maggiori del Regno Unito. Durante la Seconda guerra mondiale, molti soldati venivano imbarcati da Southampton per andare a combattere al fronte. Con la scoppio della guerra delle Falkland, il molo ("dock") riprese a essere utilizzato per scopi militari. Il testo di *Southampton Dock* ritrae una donna intenta a salutare i soldati in partenza con un misto di tristezza e di rabbia. Torna nuovamente l'immagine del coltello conficcato nella schiena come simbolo del tradimento da parte del governo inglese.

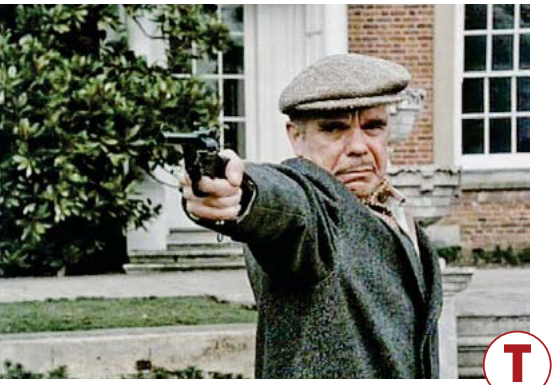
T

Teacher. Per promuovere THE FINAL CUT, nel luglio del 1983 la EMI realizzò e pubblicò un "video Ep" che comprendeva i video di quattro brani dell'album – *The Gunner's Dream*, *The Final Cut*, *The Fletcher Memorial Home* e *Not Now John* – montati in sequenza sotto forma di cortometraggio. Il personaggio attraverso cui viene portata avanti la narrazione è quello di un reduce, fuciliere nella Seconda guerra mondiale,









T

U

che ha perso il figlio nella guerra delle Falkland ed è incapace di superare il dolore per la sua scomparsa. L'attore che lo impersona è Alex McAvoy, ovvero l'inflessibile professore ("teacher") che nel film THE WALL (1982) di Alan Parker terrorizzava gli studenti durante *Another Brick In The Wall (Part 2)*. La stessa *The Hero's Return* era originariamente intitolata *Teacher, Teacher*.

U

Union Jack. Termine comunemente utilizzato in riferimento alla bandiera britannica, che accoglie e unisce quelle di Inghilterra, Scozia e Irlanda. La Union Jack viene citata nel brano *Get Your Filthy Hands Off My Desert*, a proposito dell'invasione delle isole Falkland ordinata dal presidente argentino, il generale Leopoldo Galtieri, nell'aprile del 1982.

V

Vernon Fitch. Storico musicale e archivista dei Pink Floyd e responsabile dei "Pink Floyd Archives" statunitensi (*pinkfloydarchives.com*). Nel 2014 Fitch ha pubblicato il volume *The Final Cut – A History of Pink Floyd 1982-1983* che ricostruisce con grande dettaglio il percorso che ha portato alla realizzazione dell'album.

W

Wilson, Ray. L'ex cantante dei Genesis è un grande estimatore di THE FINAL CUT: "Lo adoro. Va bene THE WALL, va bene tutto il resto… ma scelgo sempre THE FINAL CUT. Mi piace il fatto che sia un disco così malinconico, così cupo. Lo ascolto in continuazione. L'unica cosa è che non riesco a capire per quale motivo abbiano deciso di inserire anche un pezzo come *Not Now John*. Mi piace come canzone, ma non c'entra niente con il resto dell'album. Immagino che avessero bisogno di un singolo".

PINK FLOYD
THE FINAL CUT (1983)

Side 1
The Post War Dream
Your Possible Pasts
One Of The Few
The Hero's Return
The Gunner's Dream
Paranoid Eyes

Side 2
Get Your Filthy Hands Off My Desert
The Fletcher Memorial Home
Southampton Dock
The Final Cut
Not Now John
Two Suns In The Sunset

Z

Zuccarelli, Hugo. Ingegnere elettronico argentino iscritto al Politecnico di Milano, nel 1983 Zuccarelli pubblicò un demotape contenente una serie di rumori registrati con una nuova tecnica definita "olofonica" (da "ologramma sonoro") che permetteva di apprezzare anche in modalità stereofonica un'esperienza di ascolto immersiva. Il metodo di ripresa sonora prevedeva l'utilizzo di una testa di un manichino al cui interno erano stati posizionati due microfoni. Dopo aver ascoltato il demo di Zuccarelli, i Pink Floyd decisero di adottare questo metodo di registrazione per acquisire una serie di rumori da inserire nel nuovo disco. Fu Mason a prendersi carico di questo compito, recuperando ogni tipo di suono utile: dal rombo del motore di un Tornado in decollo al ticchettio di un orologio. L'aggiunta dei suoni "olofonici" all'interno dei vari brani rappresenta indubbiamente un ulteriore motivo di fascino per THE FINAL CUT. Lo stesso sistema verrà adottato da Roger Waters anche per il suo album solista THE PROS AND CONS OF HITCH HIKING (1984). Ⓟ

Z

«Va bene THE WALL, va bene tutto il resto… ma scelgo sempre THE FINAL CUT. Mi piace il fatto che sia un disco così malinconico, così cupo. Lo ascolto in continuazione»
Ray Wilson

IL BARICENTRO & TRUSCIANT

PRIMA PARTE

CON LA PAROLA TRUSCIANT **IL BARICENTRO** INTENDEVA GLI APPARTENENTI A UNA COSCA MAFIOSA DI BITONTO, DOVE I MUSICISTI VIVEVANO. PER GLI AMANTI DEL JAZZ ROCK, TRUSCIANT (1978) È IL SECONDO ALBUM DEL GRUPPO PUGLIESE, MENO INTRANSIGENTE DI SCONCERTO (1976) E PIÙ LATINO-MEDITERRANEO. NE PARLIAMO CON **VANNI BOCCUZZI**, TASTIERISTA DI QUELLA BAND INTERESSANTISSIMA…

Testo: **Guido Bellachioma**

La Universal, sempre nella collana "Prog Rock Italia", prosegue l'opera di rivalutazione delle opere pubblicate negli anni Settanta dai gruppi italiani, ovviamente di quelli che incidevano con le etichette che oggi fanno parte del suo catalogo: EMI, Polydor, Harvest, Philips, Manticore ecc. Queste riedizioni, esclusivamente in vinile, utilizzano i master analogici originali e la grafica identica alle prime versioni.

Cosa succede tra SCONCERTO e TRUSCIANT? Il secondo album è più fruibile di quello di esordio. Fu una scelta vostra o suggerita dalla EMI?

Il jazz/rock non è un genere commerciale, oggi come ieri. SCONCERTO fu esportato negli Stati Uniti e in Canada, ottenendo ottime recensioni e vendite inaspettate, però la direzione artistica della casa discografica mirava a traguardi decisamente più corposi. Era importante che la critica ne parlasse bene, ma stare nel limbo dei consensi musicologici senza ottenere il successo commerciale (per la EMI equivalente almeno al milione di dischi venduti) era una politica imprenditoriale in perdita. Bisognava trovare la chiave stilistica per arrivare a un pubblico più vasto. Le aspettative erano tante. Venivamo da un anno di concerti in giro per l'Italia, persino con consistenti numeri di spettatori, nonostante la nostra completa disorganizzazione e improvvisazione tecnico-logistica. In vista del secondo 33 giri, il suggerimento fu quello di rendere i temi musicali il più possibile semplici e intelligibili per un pubblico vasto, abituato al mainstream. La EMI ci indicò vari modelli che per loro erano attinenti, che potevamo/dovevamo ascoltare per trovare, appunto, il lato "commerciale" del Baricentro: **Alan Parsons**, **Kraftwerk**, **Vangelis**, **Tangerine Dream**… i **Knack** di *My Sharona*, che ascoltammo su un provino in anteprima mondiale ecc. Insomma, da musicisti bisognava diventare anche "divi"… mah! Però a noi di cantare per il momento non interessava assolutamente. Iniziò comunque una prima opera di semplificazione dei temi e degli arrangiamenti. La EMI per promuovere l'album procurò la possibilità di incidere la sigla della serie televisiva *Racconti di fantascienza* su RAI2 del regista Alessandro Blasetti (riconosciuto come uno dei "padri del cinema italiano"), dietro naturalmente un nostro provino, che fu immediatamente accettato. Arrangiammo in chiave completamente elettronica il tema proposto dal **M° Carlo Savina**, talmente entusiasta del risultato che ci propose di lavorare ad altre sue cose. La EMI pubblicò il 45 giri della sigla tv, *Endless Man*, con in copertina la sfera di Trusciant (nella prossima risposta spiego l'origine di questa parola), e *Flox sul* lato B, tratto dal secondo Lp. Fu una bella esperienza. Ecco, in estrema sintesi, perché i brani di TRUSCIANT risultano più "orecchiabili", sono il primo frutto di una razionalizzazione delle idee che fluivano istintivamente, che dovevano essere invece finalizzate a creare un suono e uno stile personali, cioè distinguibile dagli altri artisti, nuovo e magari inesplorato, però "commerciabile". Credetemi: la cosa era veramente complessa perché rischiavi di finire nel banale. Oggi, non trovo assurde le pretese di EMI, RCA, Ricordi ecc. Le case discografiche erano imprese private e dovevano costruire prodotti che in-

A destra
Il Baricentro tra le dune di Lido Bianco a Monopoli (1974).

«TRUSCIANT RISULTA PIÙ "ORECCHIABILE" DI SCONCERTO, PERCHÉ LA SUA MUSICA È IL PRIMO FRUTTO DI UNA RAZIONALIZZAZIONE DELLE IDEE, CHE FLUIVANO ISTINTIVAMENTE MA DOVEVANO ESSERE INVECE FINALIZZATE A CREARE UN SUONO E UNO STILE PERSONALI»

cidessero sui mercati. E, benché i talenti fossero un po' manipolati, c'era comunque qualità, molto lavoro, dedizione, entusiasmo, ricerca, capacità di sintesi, finalizzazione e culto del bello… ciò che ora è veramente raro trovare, oltre al fatto che non vedo novità musicali di rilievo in giro: solo un rimescolare di cose fatte e rifatte da decenni. Forse mancano le case discografiche di una volta? Mitiche RCA, EMI, Ricordi, CBS, Virgin… allora così odiate? Oggi siamo giunti a rimpiangerle? Ma non voglio addentrarmi in questi ragionamenti perché entreremmo nel discorso sullo stato della cultura musicale in Italia… conservatori, teatri dell'opera, SIAE, ministero della cultura ecc… poi un giorno… prometto che approfondiremo.

Perché il titolo TRUSCIANT?

Il termine "trusciant" affonda le radici nei ricordi d'infanzia miei e di mio fratello **Franco**, **Piero Mangini** (batterista) e **Tonio Napoletano** (bassista). Fino all'età di 7/8 anni abitavamo a Bitonto, paesone a circa 20 km da Bari. Città antica e con un centro storico importante, labirintico, all'epoca impenetrabile e pericoloso… dimora di varie famiglie (molto allargate) dedite a delinquenza, sia spicciola che organizzata. Proibito addentrarvisi. Fiorivano così fantasie e racconti di vario genere che, miscelati alla cruda e drammatica realtà, alimentavano in noi un immaginario intriso di timori, come pure di sfrenate fascinazioni. Vi era infatti un quartiere (chiamato il Civilizio, in dialetto bitontino Cicciovizio) in cui dimorava un clan diverso dagli altri, più organizzato e alle dipendenze di un capo al quale tutti gli aderenti obbedivano, appunto i Trusciànt (termine dialettale, probabilmente da strusciante, colui che struscia, gira intorno a qualcuno per carpirne favori o qualcosa, sempre in movimento ecc.). Possiamo definirli una sottospecie di zingari. Costoro li individuavi, specie nelle feste patronali, fiere e mercati, vestiti con colori sgargianti, al seguito di pianini a manovella su carrettini spinti a mano, con fanciulle intorno che dispensavano le cosiddette fortune (con foglietti e biglie magiche rivelando il futuro), oppure seduti a terra mostrando difetti fisici, come anche porgendo medagliette in cambio di offerte in danaro ecc. Il loro capo, all'epoca (anni Sessanta), era un tale Arcangelo Modesto, soprannominato Terremoto, riconoscibile alla festa patronale dei SS Medici Cosma e Damiano, in quanto era l'unico che, in testa alla processione, camminava a ritroso con un enorme cero devozionale in braccio. Lui e i Trusciant come nome erano familiari in casa nostra, dato che mio padre, allora cancelliere della pretura, ne parlava spesso. Infatti veniva costantemente in contatto con loro per arresti, aggressioni, furti e altre azioni che costoro compivano abitualmente, sempre sotto il controllo di Terremoto, che nel nostro immaginario diventò un personaggio leggendario, insieme a pirati, cowboy, orchi, stregoni. Abbiamo voluto far rivivere l'atmosfera di quel mondo, così diverso, estremo, promiscuo e selvaggio, ci è piaciuto riviverlo e rievocarlo in tutto l'Lp, soprattutto nel brano *Trusciant* che ha intitolato l'intero lavoro.

In alto: tre immagini del concerto al festival nazionale dell'Unità di Napoli (1976), tenuto alla Mostra d'Oltremare dal 4 al 19 settembre.

SCONCERTO fu registrato al Chantalain Studio di Bobby Solo, TRUSCIANT al Sonic Recording Studio, il primo con Giorgio Loviscek come fonico, il secondo con la coppia Franco Patrignani e Marco Streccioni. Come andò e quali differenze ci furono tra le due situazioni romane?

Banco mix Neve (inglese) e registratore 16 piste al Chantalain, mentre banco Tassoni (italiano) con registratore a 24 piste al Sonic Recording. Devo dire che non ho trovato grandi differenze. Anzi, col banco di costruzione italiana il suono è risultato più caldo e latino, più consono allo stile di TRUSCIANT. Splendide le prestazioni tecniche professionali di **Patrignani** (Alan Sorrenti, L'Uovo di Colombo, Pino Daniele, Lucio Dalla, Youssou N'Dour) e **Streccioni** (Ennio Morricone, Nino Rota, Piero Piccioni, Luis Bacalov, Vangelis). È stato bellissimo. Con Patrignani diventammo amiconi, frequentadoci assiduamente, stavamo per prendere insieme lo Studio Forum di Roma.

Registrazione da dicembre 1977 a gennaio 1978. Le matrici del disco originale riportano, dopo la fine dei solchi, 21 marzo 1978. Ricordi che l'album uscì subito dopo o più avanti?

L'album arrivò nei negozi i primi giorni di aprile. Non sono stati due mesi pieni di lavoro per realizzarlo. In una decina di giorni prima di Natale abbiamo impostato lo studio e registrato tutti i brani, tranne *Vivo*, inciso in presa diretta alla fine, prima di procedere ai missaggi. Siamo ritornati in Puglia per le feste natalizie, rientrando in studio verso metà gennaio, in modo di ascoltare il risultato, sovraincidere alcune parti, migliorarne altre e fare i missaggi definitivi. A fine gennaio il master era pronto. Quindi in tutto una ventina di giorni trascorsi in studio.

Edizione in vinile colorato e nero per la collana "Prog Rock Italia" della Universal.

La copertina è stata realizzata da Bruno Fedetto (Alan Sorrenti, L'Uovo di Colombo, Saint Just), già autore di quella del precedente album. Era stato scelto dalla EMI? Come avete collaborato? È la prima idea e ne avevate vagliate altre?

La copertina riporta appunto il simbolo arcano, zingaresco per eccellenza, una sfera, adagiata su un letto di sabbia che richiama un paesaggio estremo, inesplorato. Un "mandarino" al centro per la cover di SCONCERTO, una sfera per TRUSCIANT, ambedue simboli della nostra latinità/mediterraneità. Faccio presente che l'immagine in copertina è una vera foto, non c'è alcun montaggio, la sfera e la sabbia sono reali, una scena costruita e ripresa in studio. Si possono anche notare le strategie per eliminare le riflessioni: alle spalle della sfera è visibile la carta stagnola e, se guardate in alto e in basso, sempre nella sfera, riconoscerete i tubi al neon accesi per controllare e orientare il taglio della luce sulle "dune". Tutto analogico. **Bruno Fedetto** e il discografico **Pierluigi Galluzzi** sono stati molto bravi. È l'idea originale.

Tra le note di copertina c'è la dedica a Jim Morrison. Perché?

Alla fine di un concerto nell'estate 1977, tenuto nell'anfiteatro di Avellino, dei ragazzi napoletani, molto vivaci e impegnati, si avvicinarono nel retro palco per salutarci e confrontarsi, direi politicamente, con mio fratello Franco. Gli chiesero di dedicare il secondo Lp a **Jim Morrison**, perché era il più autentico "profeta di tutte le libertà". Questi ragazzi ce lo chiesero in coro… e ci sembrò giusto mantenere la promessa fatta quella sera.

Il Baricentro nel 1974 a Lido Bianco, Monopoli. In basso a sinistra: *Endless Man*, 45 giri della sigla del programma televisivo *I racconti di fantascienza*.

Quali sono i concerti che più ricordate del periodo di TRUSCIANT?

I concerti per TRUSCIANT si concentrarono in un periodo breve… marzo, aprile e tutto maggio 1978, perché da giugno fino ai primi di ottobre andammo in tour con **Alan Sorrenti** per un accordo con la EMI, casa discografica nostra e di Alan. Prima da soli giusto una decina di concerti (teatri, discoteche, sale di associazioni e club), fino a *Concertazione* di Enzo Trapani su RAI 1, tenuta a Milano in presa diretta. I live più interessanti furono gli ultimi tre, compreso quello di Milano, nei quali partecipò il percussionista **Luis Agudo**. Quello che ricordo con più emozione fu il concerto di Foggia. Ci esibimmo in una taverna di cui non ricordo il nome, gremitissima, dove suonammo davvero tanto, addentrandoci in una serie di coinvolgenti improvvisazioni. Poi dovemmo decidere: continuare nei club e circuiti alternativi (?)… o provare i mega spettacoli con Alan. Di taverne ne avevamo viste tante, ci mancavano stadi e mega discoteche…

Inevitabile chiedere cosa cambieresti oggi a TRUSCIANT e se vi siete pentiti di come avete gestito il gruppo?

Sicuramente oggi inserirei l'orchestra sinfonica, sviluppando meglio i temi, che trovo tutt'ora emotivamente forti. Brani come *Akua*, *Fontamara*, *Vivo*, *Trusciant* stesso, si prestano a notevoli variazioni e trattamenti sinfoelettronici, con atmosfere e paesaggi sonori che ne amplierebbero al massimo la forza comunicativa… probabilmente ci cimenteremo in una simile rielaborazione. Rimane il fatto che un gruppo musicale era ed è a tutti gli effetti un'impresa. Ciò che è mancato al Baricentro è appunto il costituirsi in vera e propria macchina aziendale. Alla fine tutto deve diventare un ingranaggio, ogni pezzo deve avere un ruolo perché il motore funzioni. Vivendo a Sud, a parte la forza della passione, non potevamo contare su altro, né si aveva idea di come mettere in piedi un'organizzazione. Mancavano competenze manageriali e organizzative, soprattutto le informazioni, non c'era internet, e, purtroppo, non sempre la montagna va da Maometto…

Sicuramente avremmo dovuto approfondire tante occasioni, anche per sfruttale al meglio… a 23/24 anni si pensa più con il cuore che con la testa… e la musica e il suonare sui palchi fagocitava ogni pensiero razionale. Alla fine dei concerti non si contavano neppure i soldi, l'interessante era girare e suonare, suonare, suonare… il resto non contava. Le cose cominciarono a cambiare dopo il tour con Sorrenti, ma presero totalmente un altro verso.

MANCHESTER ORCHESTRA

Se sul vostro telefono compare la possibilità di collegarsi a *The Silence*, vi trovate con buona probabilità nei miei paraggi. Ho dato il nome al mio iPhone in onore al titolo di un brano della **Manchester Orchestra**, scoperto nell'agosto del 2019 grazie a un post su Facebook di **Gianni Maroccolo**. Lui ne pubblicò il video commentando testualmente: "Pezzone da pelle d'oca". Cliccai e ascoltai: in una manciata di minuti mi ridusse in polvere, lasciandomi lì a chiedermi cosa mi fosse caduto addosso.

Testo: **Marco Olivotto**

Ancora oggi considero *The Silence*, incluso in A BLACK MILE TO THE SURFACE del 2017, uno dei più grandi brani degli ultimi anni. Al primo ascolto mi resi conto del peso delle parole, che pure non riuscivo a contestualizzare in maniera precisa. L'*incipit* fu sufficiente:

Why do I deserve the science
To feel better about you?

"Perché mai merito la scienza / per sentirmi meglio a proposito di te?". Lì per lì avevo capito *"the silence"*, ma poco importava. Un inizio del genere è per me letale, perché mi obbliga a scavare. Iniziai così a documentarmi su una band a me sconosciuta che credevo inglese, ma era americana.

Scoprii che la Manchester Orchestra si era formata nel 2004 ad Atlanta per volontà di **Andy Hull**, che utilizzò il termine "orchestra" pur avendo in mente un progetto solista legato alla sua fascinazione per la scena rock di Manchester. Dopo un'estate intera trascorsa ad ascoltare solo **The Smiths**, non ambiva a essere membro di una band. Lo attirava semmai "l'idea di essere a capo di un'orchestra in cui tutti i miei amici sarebbero venuti a suonare".

All'epoca, il diciottenne Hull frequentava una scuola cristiana in periferia di Atlanta, ma trovava l'atmosfera frustrante, al punto che trascorse l'ultimo anno di studi a casa componendo canzoni sulle quali aleggia un velo di mistero. Un album previsto per il 2005 (NOBODY SINGS ANYMORE) non vide mai la luce, ma alcuni brani confluirono nel primo Ep ufficiale del gruppo. Alcuni erano apparsi però anche in 5 STORIES (2004), Ep autoprodotto in sole duecento copie dallo stesso Hull. Le composizioni sono acerbe, ma promettenti, e scatu-

La band nel 2023. Foto usata per la promozione dell'album VALLEY OF VISION.

SHERVIN LAINEZ

Copertine dei dischi della band di Atlanta.

riscono palesemente da un'intelligenza inquieta.

Il primo Ep compare nel 2005 con l'improbabile titolo I BRAINSTORM, YOU BRAINSTORM, BUT BRILLIANCE NEEDS A GOOD EDITOR. Il lavoro delinea un sound che sfugge a definizioni rigide, al punto che la Manchester Orchestra verrà poi classificata come indie rock, alternative rock, indie folk, art rock, emo, post-hardcore. A questi generi si aggiungono quelli assegnati a Hull come musicista: folk rock, progressive rock, acoustic, senza dimenticare Americana, una sorta di alternative country che si lega al rock tradizionale. Favorite Gentlemen Recordings, l'etichetta che pubblica l'album, è ancora oggi la label dell'Orchestra. Fin dagli esordi, è stata gestita direttamente dalla band in un coraggioso esercizio di indipendenza.

Il titolo del primo album completo, I'M LIKE A VIRGIN LOSING A CHILD (2007), rimanda alle tematiche religiose che spesso attraversano i testi delle canzoni, peraltro senza avvicinarsi al *Christian Rock*, genere assai diffuso negli USA. Il suono si indurisce e vira verso il rock alternativo, anche se alcune linee melodiche flirtano con il pop. È un debutto formidabile che non passa inosservato, anche perché l'età media dei mem-

bri della band non raggiunge i venti anni. Il potenziale è evidente, l'onestà dei testi emotivi e introspettivi del leader disarmante. La potenza dei brani si stempera spesso in ballad che anticipano l'ampiezza degli orizzonti che caratterizzeranno le opere della maturità. Il secondo album, MEAN EVERYTHING TO NOTHING (2009), trascina la Manchester Orchestra alla trentasettesima posizione nella classifica di «Billboard». Di nuovo, la critica non lesina il proprio apprezzamento, lodando in particolare la capacità della band di produrre un sound in grado di attirare le masse, senza mai tradire la serietà della proposta e mantenendo una certa oscurità dei temi affrontati. Questo grazie anche alla produzione artistica di **Joe Chiccarelli**, la cui fama è legata ad artisti come **Frank Zappa**, **Stan Ridgway**, **Tori Amos** e **Morrissey**. È un cambio di rotta significativo, che apre la porta a un'elettricità sonora rimasta latente fino a quel momento. Basterebbe ascoltare un brano come *Shake It Out*, in cui ciò che sorprende di più è il timbro vocale di Hull, che sa trasformarsi in un urlo primordiale ma rimane capace di ripiegarsi su toni intimi e profondi quando serve. Le influenze più seminali della scena mancuniana cara all'autore si manifestano proprio in questo disco, anche se ampiamente trasfigurate.

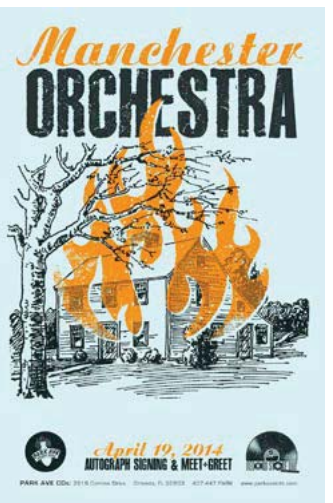
Da sinistra: Eugene/Oregon (2011), Phoenix (2017), Lowell/Massachusetts (2018), Chicago (2022).

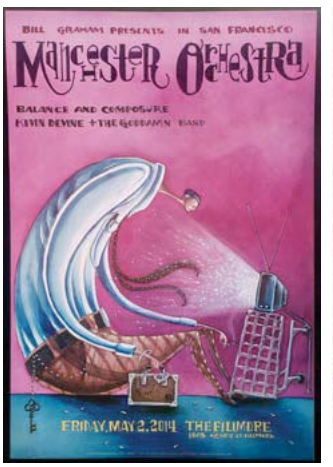
Da sinistra: Atlanta (2022), Orlando (2014), San Francisco (2014), tour per la promozione di MILLION MASKS OF GOD (2021).

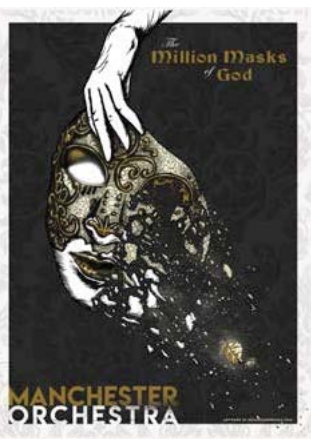
C'è anche uno stridore di fondo che non passa inosservato. L'immagine proiettata dal gruppo, e in particolare da Andy, è piuttosto rurale. Il leader, con la barba in stile **ZZ Top** e l'aspetto tipico del camionista americano, è distante anni luce dall'archetipo del cantante rock. All'uscita dell'album ha ventitré anni, ma scrive liriche imbevute di esistenzialismo e autoanalisi, inserite in un contesto musicale che è post-tutto: punk, grunge, folk, si mescolano in un sound allo stesso tempo riconoscibile e spiazzante. La Manchester Orchestra somiglia a Frankenstein, e forse è proprio il mostro che si annida in loro ad affascinare. Il rischio, in questo caso, è quello che ogni ragazzo precoce e talentuoso corre: dare una visione del mondo che coincide con il proprio vissuto. Autobiografia invece che narrazione: sul lungo periodo, questo può diventare un problema.

È un tratto che si consolida nell'album successivo, SIMPLE MATH (2011), che in parte abbassa il volume rispetto al suo predecessore. Iniziano a emergere anche gli embrioni delle strutture armoniche e delle cellule melodiche che domineranno lavori distanti ancora un decennio, come THE MILLION MASKS OF GOD (2021). SIMPLE MATH è una sorta di *concept album*, il cui tema ruota attorno alla frantumazione della vita di un uomo che vede crollare il proprio matrimonio e le proprie certezze. È un passaggio alla vita adulta, nonché la probabile metafora della carriera di una band che in poco più di cinque anni ha raggiunto una notorietà che li porta a suonare a fianco di **Blink-182** e **My Chemical Romance**. Hull si pone a metà tra la poetica di **Conor Oberst**, cantautore considerato da alcuni il nuovo **Bob Dylan**, e l'irruenza di **Kurt Cobain**.

La cuspide di questa schizofrenia artistica si manifesta nell'album successivo, COPE. Anzi, nella *coppia* di album successivi: COPE / HOPE. Il primo viene pubblicato nel 2013 ed è quanto di più rumoroso e urlante la Manchester Orchestra abbia mai realizzato. Il sound, frastornante, si basa su un muro di chitarre elettriche violentissime attraversato solo dalla voce di Andy. Nel 2014, l'album viene ripubblicato in versione acustica con il titolo HOPE. I brani sono gli stessi, ma irriconoscibili rispetto alle versioni dell'anno precedente. All'uscita, il leader dichiara a «USA Today»: "In COPE, il gruppo voleva un sound cattivo e gutturale. Stavolta è stato più simile a 'Quanto possiamo essere carini?'. Mi sono sempre piaciute entrambe le sensibilità. È stata un'opportunità di vedere se eravamo in grado di sederci e farlo per un intero album". La criti-







ca in media lodò l'operazione, parlando esplicitamente di maturità artistica della MO. La doppia uscita da un lato evidenzia le due anime che convivono in un personaggio complesso come Hull, dall'altro pacifica il suo rapporto con la musica e conduce a quello che è considerato il capolavoro assoluto della produzione del gruppo.

A BLACK MILE TO THE SURFACE (2017) si fa attendere tre anni, ma attira l'attenzione ancora prima dell'ascolto per diversi motivi. Uno di questi è la copertina, che meriterebbe di entrare tra le più iconiche della storia: ritrae una bambina precariamente aggrappata al ramo di un albero altissimo. Lo sta potando, ma le forbici cadono: una composizione toccante ed enigmatica, che rivela uno dei temi del disco. Inizialmente, l'album doveva narrare una storia ambientata a Lead, città mineraria del Sud Dakota (non a caso un brano s'intitola *Lead, SD*). Durante la lavorazione, però, Hull diventa padre di una bambina e si trova ad affrontare emozioni complesse e pensieri sul ciclo della vita. Questo influenza la sua scrittura e il disco è diviso in due: stabilisce i temi principali nei primi quattro brani, per diventare narrativo a partire dalla quinta composizione, *The Alien*, fino a *The Silence*, che conclude il lavoro e di fatto un'epoca. Il pensiero che attraversa i testi è che nulla di ciò che possediamo resterà con noi dopo la nostra morte. La musica è quanto mai variegata, e riconcilia in maniera definitiva le due anime esposte dalla coppia COPE / HOPE.

E poi, *The Silence*. Si potrebbe scrivere un intero articolo solo su questo brano di sette minuti. Un giro armonico ipnotico di estrema semplicità, dominato da una voce che finalmente riesce a dire ciò che ha cercato di affermare fin dal principio. Il testo criptico si presta a diverse interpretazioni, ma rappresenta il vertice della produzione poetica di Hull. Dal disco vengono tratti tre singoli, ma *The Silence* non è tra questi: tuttavia è il brano che fa scoprire la Manchester Orchestra a un pubblico enorme, grazie a un video pubblicato su YouTube che riprende la band in studio. Nel finale, l'azione si sposta dal vivo e gli ultimi minuti equivalgono all'esplosione di una supernova. Centocinquanta milioni di visualizzazioni parlano chiaro, e non devono sorprendere: *The Silence* è in grado di mettere d'accordo tutti. Può non piacere, ma non può lasciare indifferenti: è l'esplosione di una bottiglia nella quale la pressione è cresciuta per anni, fino alla deflagrazione finale. I risultati si vedono: l'album raggiunge posizioni altissime nelle classifiche di «Billboard», entrando nei primi dieci posti in diverse categorie.

THE MILLION MASKS OF GOD (2021) ne è il seguito naturale. Dal punto di vista stilistico, parte dalle sonorità esplorate in A BLACK MILE TO THE SURFACE, che spesso si aprono a disegnare scenari grandiosi e sinfonici, evocativi di immagini cinematografiche. Non a caso, alcuni critici hanno assegnato all'album il genere del *progressive rock*. Il titolo deriva da una poesia di **Gilbert Keith Chesterton**, poeta inglese vissuto a cavallo del Novecento, una riflessione sulla giovinezza contrapposta alla vecchiaia e su come l'immagine di Dio si evolve in un uomo con il passare del tempo. Molta critica scorge in questo lavoro un traguardo di eccellenza, definendolo "un album che svetta e si affianca, forse addirittura supera, il suo predecessore", o "una delle migliori miscele di rock indipendente, Americana e folk indipendente degli ultimi anni".

Nel 2023 compare THE VALLEY OF VISIONS, un album di soli sei brani registrati durante le sessioni del disco precedente. È accompagnato da uno stupefacente film realizzato con le tecniche della realtà virtuale, disponibile su YouTube: il perfetto complemento visivo alle canzoni.

In conclusione, siamo in presenza di un gruppo che è l'evidente emanazione di un solo individuo, che è anche l'unico componente presente in formazione dagli esordi. È difficile capire dove inizi la Manchester Orchestra e dove finisca Andy Hull. La sensazione è però che nel tempo questo autore avrà un posto di rilievo nell'olimpo delle penne musicali più acute e sensibili di questa generazione. Gli va anche riconosciuto il merito di avere spinto in avanti le frontiere di un rock alternativo ormai prossimo alla stagnazione.

In una recente conversazione con **Steve Rothery** dei **Marillion** gli ho chiesto se consideri ancora *progressive* la musica della sua band. La sua risposta è stata quella che desideravo sentire: è progressiva la musica che non si pone limiti e restrizioni. In quel senso, sì. In altri più statici, anche no. Lo stesso si può dire della Manchester Orchestra: nessuna nostalgia plasma il suono, che pure risente di varie influenze della vecchia guardia. È il suono, semmai, a plasmare il confine, permettendogli di espandersi. Quindi, perché non ascoltare?

Piccola bimba, sei maledetta
dalle mie origini
Non c'è nulla se non oscurità e agonia
Io non solo riesco a vedere, ma tu mi hai
fatto smettere di sbattere le ciglia
Lascia che io ti osservi da vicino
come si osserva un ricordo
Lascia che io ti tenga al di sopra
di ogni infelicità
Lasciami aprire gli occhi contento
di essere giunto fin qui.

(The Silence)

Manchester Orchestra live a Chicago (Concord Music Hall, 24 settembre 2017).

13 ANNI PER AGGIUSTARE LA DINAMO...

La **Fonderia** riparte, proprio quando ormai l'avevamo data per dispersa. Visto che nella musica molto si misura in istanti, e sempre più brevi, 13 anni dal precedente album sono davvero un lasso di tempo inusuale, specialmente per un gruppo che non si è mai sciolto. DINAMO, lavoro strumentale stimolante e affascinante, conferma che il viaggio è realmente ricominciato con una musica assolutamente in libertà, fortemente organizzata, più che in passato, viva e pulsante. Facciamo il punto della situazione con i componenti del quartetto.

Testo: **Guido Bellachioma**

Ormai ero sicuro che la band fosse sciolta, nonostante circolassero notizie che ogni tanto metteva mano al quarto album. Pensavo fosse un peccato, vista la validità dei precedenti: FONDERIA (2002), RE>>ENTER (2006), MY GRANDMOTHER'S SPACE SUIT (2010). DINAMO è uscito a febbraio 2023, anticipato da tre singoli: *Spike, Mojo Wire* e *Radio Burst*.

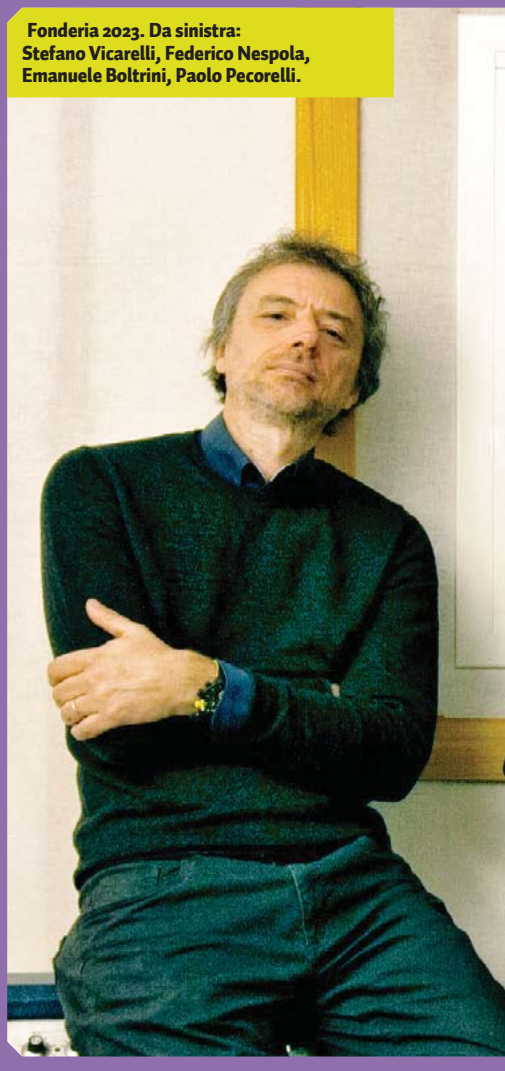
Emanuele Bultrini: chitarre elettriche e acustiche
Federico Nespola: batteria
Paolo Pecorelli: basso elettrico
Stefano Vicarelli: Fender Rhodes, Mellotron, Minimoog, Moog One, Moog Grandmother, Yamaha DX7, Emulator, Korg MS20, Prophet 12

Come si trova la Fonderia nella musica oggi, dato che il precedente album risale addirittura al 2010? Non si corre il rischio di perdere qualcosa nel percorso? Il titolo simboleggia l'energia per questo nuovo viaggio e come mai non si è spento il fuoco che animava il gruppo?

EB: La Fonderia è stata costantemente attiva fino al 2014 circa, poi siamo stati tutti assorbiti da progetti che hanno portato a lunghi periodi di pausa. Comunque abbiamo continuato a scrivere i brani per il nuovo album, sebbene in modo lento e intermittente. Poi la pandemia e la sospensione di gran parte delle attività ci hanno dato l'occasione per accelerare il processo e registrare a partire dal 2020. Detto ciò, oltre a far parte della Fonderia, da dieci anni tutti e quattro condividiamo, insieme ad altri tre soci, la gestione del nostro studio (Studiosette a Roma), oltre all'ulteriore legame che alcuni di noi intrecciano nel progetto "cugino" **La Batteria**. Insomma, la nostra relazione non si è mai interrotta e la pausa è servita semmai a trovare nuove energie e ispirazioni, che abbiamo riportato in DINAMO. La nostra naturale vocazione è quella di sperimentare. Non abbiamo mai voluto seguire un canone stilistico, cercando di innovare il nostro suono in ogni album. L'apertura agli stimoli esterni è il carburante fondamentale per mantenere il fuoco attivo, così fermarsi, per guardarsi un po' intorno e aprire le orecchie, è solo apparentemente un'interruzione. Piuttosto è un passo importante nel percorso stesso. E poi ovviamente in mezzo ci sono le nostre vite, tanti eventi e cambiamenti importanti, che inevitabilmente si sono intrecciati con le traiettorie musicali e professionali. Il titolo del disco, così come quelli dei brani, è nato dopo la musica. DINAMO suona bene e rispecchia senz'altro le sonorità prevalenti, ma chiaramente è anche l'immagine perfetta per rappresentare l'iniezione di energia indispensabile per riportare il gruppo sulla scena dopo tanti anni.

La band nasce a metà anni Novanta in forma trio con Emanuele Bultrini e Federico Nespola, provenienti dal gruppo Atto Terzo, e Stefano Vicarelli, tastierista conosciuto nel giro progressive rock romano. Proseguite voi...

SV: Esattamente nel 1994. All'epoca Emanuele e Federico, insieme al bassista **Andrea Ra**, facevano parte degli Atto Terzo e



Fonderia 2023. Da sinistra: Stefano Vicarelli, Federico Nespola, Emanuele Boltrini, Paolo Pecorelli.

io suonavo negli **Advision**, cover band degli Yes. In quell'anno Andrea partì per il militare, così abbiamo deciso di incontrarci per provare a fare qualcosa insieme. Suonavamo nella mia cantina (una di quelle insonorizzate con i cartoni delle uova…), soprattutto improvvisazione. Passavamo pomeriggi interi registrando le nostre session. Nel 2000 abbiamo deciso di raccogliere le cose migliori e incidere FONDERIA, nostro primo album, uscito nel dicembre 2002. Al trio è stato completato da **Luca Pietropaoli** alla tromba e **Claudio Mosconi** al basso. Con questa formazione abbiamo inciso RE>>ENTER e MY GRANDMOTHER'S SPACE SUIT, quest'ultimo registrato ai Real World Studios di **Peter Gabriel**. Come ha detto Emanuele, dal 2014 abbiamo rallentato le attività perché ognuno di noi ha cominciato a dedicarsi ad altri progetti. Il gruppo comunque è rimasto in piedi, nel frattempo era subentrato **Paolo Pecorelli** al basso e siamo diventati stabilmente un quartetto.

Come suoni e brani DINAMO è più compatto degli album precedenti. Nonostante la proverbiale apertura della vostra musica, vive meno di improvvisazione ed è più attento all'aspetto compositivo.

EB: È verissimo. Il passaggio dall'improvvisazione alla prevalenza della scrittura è stato un processo lungo, graduale e spontaneo durato molti anni, che ha accompagnato la nostra evoluzione discografica. La Fonderia è nata quasi 30 anni fa come "laboratorio" di improvvisazione radicale, e nel primo album ci sono almeno tre brani registrati in presa diretta in quel modo. Col passare del tempo abbiamo gradualmente abbandonato quest'approccio, un po' perché eravamo più interessati alla composizione, un po' perché quando ci si conosce così bene l'improvvisazione è sempre meno sorprendente, anzi porta a seguire automatismi e percorsi già battuti. La compattezza di DINAMO riflette sicuramente il grande lavoro di sintesi e scrittura. Inoltre, a differenza degli altri dischi, che erano senz'altro più eclettici, in questo caso avevamo fin dall'inizio piuttosto chiaro quale dovesse essere il sound di arrivo. Abbiamo quindi volutamente concentrato le energie nella costruzione del paesaggio sonoro che avevamo in mente. Anche l'assenza di ospiti, che non erano mancati nei lavori precedenti, risponde a questa esigenza di unità. Infine, l'aver affidato il mixaggio ad un componente del gruppo (Paolo Pecorelli) ci ha garantito che il risultato finale rispecchiasse fedelmente il suono che cercavamo.

Non è un concept però si avverte un forte legame tra i brani, pur nella varietà…

PP: Concordo. È in effetti il risultato del percorso che Emanuele ha appena descritto. Sin dalle fasi embrionali della produzione avevamo in mente di optare per un suono in un certo senso più rock e aggressivo, quasi angolare, cercando al contempo di preservare la complessità della nostra musica all'interno delle composizioni, mantenendo in qualche misura la forma di una canzone strumentale. Volendo poi ulteriormente declinare, la progressiva trasformazione del gruppo, che ha lentamente abbandonato la composizione attraverso sessioni di improvvisazione collettiva in favore di una scrittura più ragionata e compiuta, ha fatto sì che DINAMO risulti più compatto. La scelta di arrivare in studio con brani più DEFINITI, in larga parte composti e arrangiati, ha contribuito a contenere l'entropia connaturata a modalità compositive più spontanee, dandoci contemporaneamente un'immediata visione d'insieme del lavoro che ci apprestavamo a registrare. Anche la lunga gestazione ha contribuito a farci trovare la sintesi, offrendoci la possibilità di prendere deci-

sioni più nette, ad esempio nella scelta dei brani da registrare, creando un lavoro in un certo senso più organico.

Qual è lo spirito che lega i suoni alle visioni? Come è nata la copertina?

EB: Mano a mano che le composizioni prendevano forma, le architetture geometriche dei ritmi e delle strutture, e le sonorità talvolta glaciali, ci hanno naturalmente condotto a immaginare per l'artwork uno stile simile a quello essenziale e minimalista, dominante nelle copertine dei primi anni Ottanta. Perciò ci siamo rivolti ad **Emiliano Cataldo**, che in precedenza aveva realizzato le copertine di tutti i dischi de La Batteria, prima di tutto per la stima e la fiducia che abbiamo verso di lui, ma anche perché, essendo pure dj, ha una spiccata sensibilità musicale, oltre a una grande conoscenza dell'estetica di quell'epoca. Affidandoci a lui, sentivamo di andare a colpo sicuro. E in effetti Emiliano ha capito immediatamente quello che avevamo in mente e ha realizzato un artwork che ci ha entusiasmato, traducendo perfettamente sul piano visivo il suono dell'album.

Tre quarti della band corrispondono alla formazione de La Batteria, questa cosa artisticamente può influenzare il tutto, nonostante una differenza abbastanza evidente nelle proposte musicali?

PP: Sinceramente non saprei. C'è sicuramente un qualche substrato comune alle proposte musicali, dato dalla comunanza degli elementi che compongono i due gruppi, risultato combinato delle nostre traiettorie artistiche e umane. Allo stesso tempo però, un po' come in un'equazione, cambiare un singolo termine produce un risultato totalmente diverso. Entrano in gioco dinamiche musicali e relazionali completamente nuove e il prodotto finale ne è una diretta conseguenza. Inoltre gli ambiti stilistici di riferimento sono in qualche misura lontani e distinti, il che ha permesso ai musicisti che condividono i due percorsi di attivare, senza troppa fatica, modalità di pensiero musicale distinte a seconda della situazione in cui si sono trovati a lavorare. Volendo banalizzare, può venire in soccorso qualche esempio sulle scelte operate in fase di utilizzo della strumentazione o di mix finale, che cambiano molto da un contesto all'altro. In un caso – La Batteria – l'approccio è decisamente più vintage e ortodosso, nell'altro – Fonderia – c'è la possibilità di "compromettersi" in misura maggiore con sonorità più contemporanee.

Dimensione live. Rispetto al passato come sarà la dimensione live visto il forte approccio ritmico dei nuovi brani? Futuri concerti?

SV: Ci stiamo preparando per presentare il disco in concerto, ma non abbiamo ancora programmato le date. L'album presenta moltissime sonorità e parti ritmiche, ma sarà sicuramente un live il più possibile "suonato", intendo dire senza basi aggiuntive. Probabilmente faremo uso solamente di qualche macchina per riprodurre alcuni arpeggiatori presenti nel disco.

INSIDE DINAMO

SPIKE

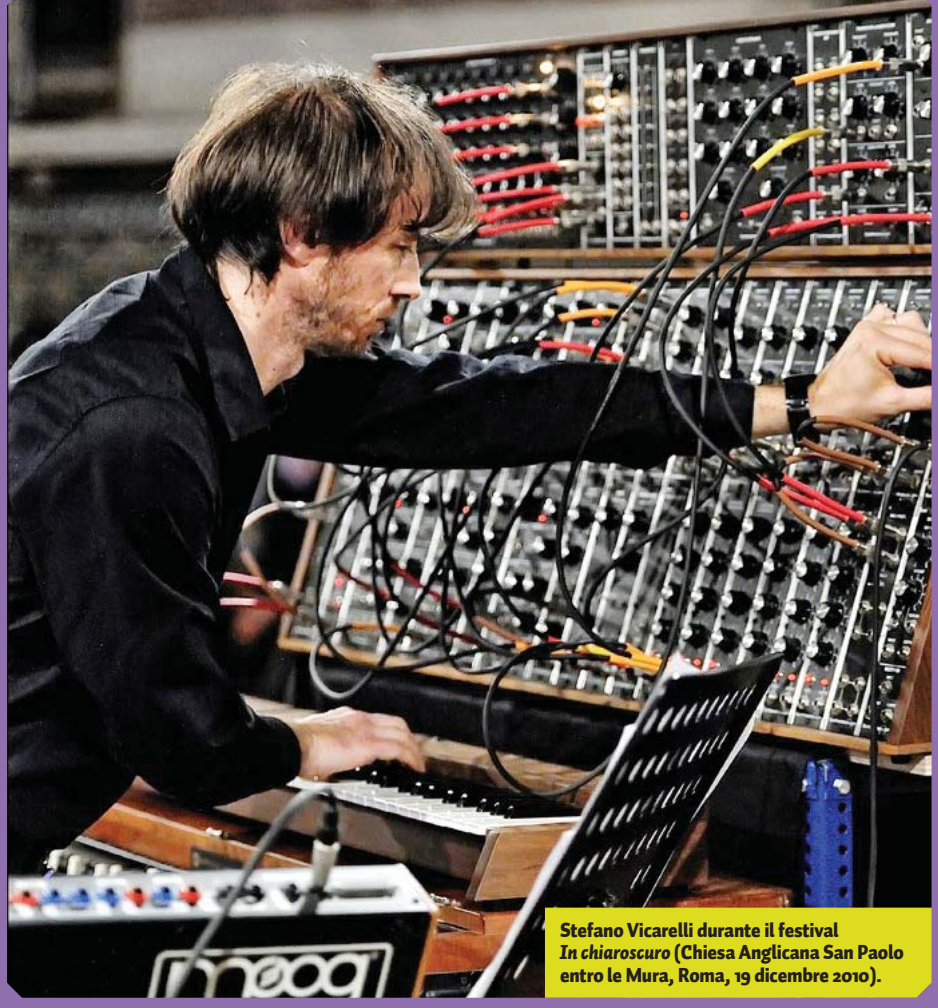
"Spike": punta, arpione, è anche il nome della proteina che permette ai virus di agganciarsi alle cellule. Il brano è costruito intorno alla melodia principale, che oscilla tra tonalità maggiore e minore, caratterizzata perciò da una certa ambiguità ma allo stesso tempo da un tono epico. Intorno l'arrangiamento si sviluppa seguendo un'evoluzione continua, che dalla tensione iniziale passa per il drum'n'bass fino al finale power.

MOJO WIRE

Una composizione di "flusso", quasi modale, basata principalmente sull'alternanza di un blocco ritmico binario e uno ternario. Pensato originariamente come una sorta di omaggio quasi inconsapevole alla musica elettronica di matrice nord europea, poi subisce una brusca virata trasformandosi in un blues cibernetico e futurista. Di qui il titolo *Mojo Wire*, quasi a voler evocare una sorta di interfaccia neurale tra il Blues del Delta e la nostra visione della contemporaneità.

ALCOR

È il nome di una stella, ma per la nostra generazione è soprattutto un personaggio della versione italiana di *Atlas Ufo Robot*. Rispetto alle tensioni ritmiche e sonore degli altri brani, qui predominano melodie più distese e un'atmosfera vagamente malinconica, a evocare quella strana forma di nostalgia che si avverte nel guardare vecchi cartoni giapponesi di fantascienza. In fondo una canzone pop, sia pure a modo nostro.



Stefano Vicarelli durante il festival *In chiaroscuro* (Chiesa Anglicana San Paolo entro le Mura, Roma, 19 dicembre 2010).

FRANCESCO DESMAELE

COOKIE SHOP

Il momento più leggero e "goloso" dell'album. Un gioco di citazioni stilistiche anni Ottanta che richiama **Prince**, **Talking Heads**, **Tom Tom Club**, ma anche i poliritmi dei **King Crimson**. Il tutto realizzato con alcuni dei timbri più caratteristici di quell'epoca, come la gloriosa Yamaha DX7, la LinnDrum, e il gate reverb sulla batteria, inaugurato da **Phil Collins** e diventato il marchio di un'intera decade.

UNCLE PLANCK

È una sorta di ballata in ¾, che ha il "ritornello" caratterizzato dal tema di sintetizzatore, il bridge dal beat incalzante e un synth misterioso che porta alla variazione più nervosa, con rulli di tom e chitarre ritmiche. *Uncle Planck* poi si apre con atmosfere che richiamano quelle dei dischi precedenti, più morbide e distese, con piano Rhodes, Mellotron, vibrafono campionato con l'Emulator II e solo di chitarra. In chiusura riprende la variazione e termina con una scala cromatica e un accordo dissonante, molto crimsoniano.

BEAT DOME

Insieme a *Basinsky*, è senz'altro il momento che più di tutti esplora le possibilità dei poliritmi, giocando continuamente con l'incastro di 3 e 4, sia nella metrica, sia nella struttura. Ma la costruzione logica della composizione sul finale viene disturbata, poi distrutta, dal montare di chitarre noise e synth debordanti. È un po' il concept dell'album: uno scenario dominato dalla tecnologia e dalla logica in cui si agitano forze irrazionali e incontenibili. Il titolo gioca con il nome dell'effetto meteorologico "heat dome" (cupola di calore), responsabile di un innalzamento rapido ed estremo delle temperature.

BASINSKY

Il titolo riprende il nome, aggiungendo una "y", di William Basinski, noto compositore e musicista statunitense, autore della bellissima serie di album intitolati THE DISINTEGRATION LOOPS. Il brano è composto da una prima parte ad andamento lento, con synth cosmici come contorno, che introduce la seconda, con un tema scandito da un piano synth, circondato da chitarre arpeggiate, e un arpeggiatore di sottofondo filtrato con una modulazione "sample and hold".

MWANASAYANSI

Questa parola significa scienziato in lingua swahili. La scienza è uno dei temi principali del disco, mentre la matrice afro è evidente nella ritmica ternaria, e nei riff di chitarra e piano elettrico. Il brano nella sua lunga evoluzione si arricchisce dapprima delle sonorità elettroniche dei synth e del vocoder, per poi prendere una forma diversa, una sorta di omaggio al minimalismo storico di **Steve Reich** e **Philip Glass**, sebbene interpretato con un approccio decisamente rock.

TEJASTARGATE

Un viaggio in cui lo Stargate di via dei Monti Tiburtini (Teja è il nome della via dove è situato Studiosette, il nostro studio di registrazione in Roma) ci trasporta in un mondo ipnotico. Nella strofa, chitarre e synth distorti accompagnano un'evocativa melodia di Mellotron, mentre nel ritornello un riff vagamente in stile Toto sostiene un tema armonizzato di Minimoog. Il viaggio continua fino ad arrivare al finale con una linea di tastiere ripetuta, quasi ossessiva, trasportata da accordi di chitarre e synth in full overdrive.

RADIOBURST

Brano in 5/4, parte con una esposizione di una sequenza stile synth/pop nord europeo ripetuta due volte e alternata ad una interruzione ritmica con un giro di accordi di chitarra. Un imponente stacco in maggiore di Mellotron insieme ad un riff di chitarra distorta introducono un secondo tema di Minimoog, fino ad arrivare al finale con una sequenza di accordi di piano Rhodes, in crescendo poi con l'ingresso di arpeggi di chitarre elettriche e tappeti di Mellotron. Mette insieme molte soluzioni caratteristiche del nostro "nuovo" suono, con atmosfere e dinamiche più vicine ai dischi precedenti. E poi, dopo l'energia, i contrasti e gli slanci che si susseguono lungo tutto l'album, la coda malinconica e sognante è il finale perfetto. P

I RAGAZZI DEL SOLE
COLLEZIONISTA ANTIQUARIO
ACQUISTA DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI: BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.
ANCHE INTERE COLLEZIONI, MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

NEL PROSSIMO NUMERO

SIMON LOWERY

100 ALBUM DEL 1973
SPECIALE RECENSIONI

MARILLION
IL PUNTO DELLA SITUAZIONE

SEVEN IMPALE
INTERVISTA

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PROG ITALIA

Prezzo di copertina 9.90€
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it

CLASSIC ROCK • VINILE • STONE MUSIC

La Divisione Musica di Sprea edita anche:

Realizzazione Editoriale della versione italiana a cura di:
Contents srls diretta da Francesco Coniglio
A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Alexandro Baldassarini, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Federico Floresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Vincenzo Giorgio, Claudio Lodi, Giovanni Loria, Raimondo Luciani, Roberto Masotti, Simone Mazzilli, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer, Marco Olivotto
PR. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA:
Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Giulia Spreafico (Divisione digital), Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it
351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Silvia Biolcati, Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate

Distributore per l'Estero:
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

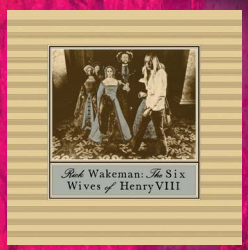
IN EDICOLA

DAL 28 APRILE

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/vinile
versione digitale disponibile dal 25 aprile

PROG ITALIA



RICK WAKEMAN
THE SIX WIVES OF HENRY VIII

FONDERIA
DINAMO

BARICENTRO
TRUSCIANT

Balletto di Bronzo

LEMURES DOPO YS

BIMESTRALE ▸ #48 ▸ € 9,90
30048
9 771772 039649 369
P.I. 19-5-23 ▸ GIUGNO-LUGLIO *